

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

4-2015



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente

4

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Töttössy

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2015

LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente. -
n. 4, 2015
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-6655-915-3
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-4>

Direttore Responsabile: Beatrice Töttösy
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
© 2015 Firenze UP

La rivista è pubblicata on-line ad accesso aperto al seguente
indirizzo: www.fupress.com/bsfm-lea

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.lilsi.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-openaccess-ricerca-formazione-e-produzione-dal-2006.html>>) are published with financial support from the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop's publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. *LEA* employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<www.fupress.com/bsfm-lea>).

Si ringraziano Julya Rabinowich e Tuğrul Tanyol per la gentile concessione alla riproduzione delle loro opere in questo numero di *LEA*. Un particolare ringraziamento va al Ministero per i Beni e le Attività Culturali e all'Archivio di Stato di Firenze per la concessione alla riproduzione del carteggio tra Florence MacKnight a Bettino Ricasoli, tra Gino e Giulia Bartolini; del diario di viaggio di Vittoria Galli Contini Bonacossi; delle carte inedite di *Un complice* di Grazia Livi; del blocco degli schizzi e dei *Diari fesolani* di R.S. Virgillito. Per le immagini qui riprodotte si ringraziano inoltre l'Archivio Alinari, Firenze; l'Archivio del Circolo linguistico fiorentino; l'Ente Cassa di Risparmio di Firenze; il Gabinetto Fotografico del Polo Museale Regionale della Toscana. *LEA* ringrazia tutti coloro che hanno autorizzato la pubblicazione del *Reading "Angela e Vera"*: Liliana Benvenuti Mattei, Silvia Salvatici, l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana, Gianna Deidda, Angela Giuntini, Elisa Caramazza. Non essendo riuscita a rintracciare gli eredi di Zelide Vegni, neppure tramite il Comitato Provinciale di Firenze dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, *LEA* resta a disposizione per ogni eventuale necessità concernente i diritti d'autore. Si ringraziano infine tutti gli Editori per aver autorizzato la pubblicazione dei testi degli Autori nell'originale e in traduzione.

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), A. Baldi, E. Bianchi, C. Gepponi, E. Martelli, G. Nermanni, M. Romanelli, C. Santagata

I fascicoli della rivista *LEA* sono rilasciati nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>

2015 Firenze UP
Università degli Studi di Firenze
Firenze UP
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<<http://www.fupress.com/>>

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Elisabetta Bacchereti (Università degli Studi di Firenze), Sabrina Ballestracci (Università degli Studi di Firenze), Giampiero Bellingeri (Università Cà Foscari, Venezia), Ioana Both (Universitatea “Babeş-Bolyai”, Cluj-Napoca), Martha L. Canfield (studiosa), John Denton (studioso), Mario Domenichelli (studioso), Roy T. Eriksen (Universitetet i Agder, Kristiansand), Massimo Fanfani (Università degli Studi di Firenze), Arianna Fiore (Università degli Studi di Firenze), Romuald Fonkoua (Université de Strasbourg), Michela Graziani (Università degli Studi di Firenze), Ulf Peter Hallberg (scrittore e traduttore letterario svedese), Matthias Kappler (Università Cà Foscari, Venezia), Serguei A. Kibalnik (St. Petersburg State University), Andreas Lombnaes (Universitetet i Agder, Kristiansand), Ilaria Moschini (Università degli Studi di Firenze), Jesús Munárriz (scrittore spagnolo), Stefania Pavan (studiosa), Ernestina Pellegrini (Università degli Studi di Firenze), Ülar Ploom (Tallinn University), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest), Rita Svandrlik (Università degli Studi di Firenze), Angela Tarantino (Università La Sapienza, Roma), Beatrice Töttössy (Università degli Studi di Firenze), György Tverdota (professore emerito, Eötvös Loránd University, Budapest), Christina Viragh (scrittrice svizzera e traduttrice letteraria), Martin Zerlang (University of Copenhagen), Clas Zilliacus (professore emerito, Åbo Akademi, Turku)

Comitato di Redazione / Editorial Board

Elisabetta Bacchereti, Sabrina Ballestracci, John Denton, Arianna Fiore, Michela Graziani, Ilaria Moschini, Ernestina Pellegrini, Beatrice Tottossy

Indice

Beatrice Töttössy, *L'arte letteraria nell'epoca dell'estetismo diffuso. Bisogno di teoria* IX

SCRITTURE

Proposte d'autore

DIANA BATTISTI, <i>Segreti e bugie: viaggio nella scrittura di Julya Rabinowich</i>	3
JULYA RABINOWICH, <i>Ebenbilder / Ritratti viventi</i>	16-17
NICOLA VERDERAME, <i>Tuğrul Tanyol: la bellezza è una presa di posizione</i>	25
TUĞRUL TANYOL, <i>Poesie scelte (con testo originale a fronte)</i>	30

STUDI E SAGGI

150 anni di Firenze tra storia linguistica e narrazione al femminile

LEONARDO M. SAVOIA, ANTONIO VINCIGUERRA, <i>Appunti di storia della linguistica italiana: il contributo fiorentino</i>	41
ROSALIA MANNO, ERNESTINA PELLEGRINI, ANNA SCATTIGNO, <i>Dall'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne. Introduzione</i>	79
DIEGO SALVADORI, <i>Missive dal limbo. Lettere inedite di Florence MacKnight al barone Bettino Ricasoli (1869)</i>	95
VALENTINA FIUME, <i>Legami d'amore. Il diario inedito di Eleonora Rinuccini Corsini (1871-1872, 1881, 1883)</i>	141
VALENTINA FIUME, <i>Memoria degli affetti. Giulia e Gino Bartolini, un carteggio degli anni di guerra (1917-1919)</i>	155
DIEGO SALVADORI, <i>Tachigrafie del blu. Il diario di viaggio di Vittoria Galli Contini Bonacossi (26 marzo – 7 aprile 1932)</i>	185
DIEGO SALVADORI, <i>Come raggiungere la finzione. Dal laboratorio creativo di Grazia Livi (1993-1994)</i>	209
VALENTINA FIUME, <i>L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito (1980-1982, 1995-1996)</i>	227
ANNA SCATTIGNO, <i>Angela e Vera (1944, 1995, 2015)</i>	279
Reading, <i>Angela e Vera</i> (a cura di Elisa Caramazza e Gianna Deidda, 2015)	283
ELISABETTA BACCHERETI, <i>Linda Di Martino, La Donna d'oro. Miserie e nobiltà della Firenze perduta</i>	303

ELISABETTA BACCHERETI, <i>“Il delitto si addice a Eva”</i> . Firenze e dintorni	329
FEDERICO FASTELLI, <i>Lucia Marcucci, maestra verbovisiva</i>	359

Itinerari nella Weltliteratur

MARIALUISA BIGNAMI, <i>Il giallo svedese: un vezzo d'artista o la ricerca della verità?</i>	375
ARIANNA FIORE, <i>Ramón J. Sender tra verità e finzione, con epilogo cinematografico</i>	369
MICHELA LANDI, <i>Nausea al museo: il salon Bordurin-Renaudas nella Nausée di Sartre</i>	431
GIULIANO LOZZI, <i>Antigone e le altre. Figure mitiche al femminile nei saggi di Margarete Susman</i>	471

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ'

Riletture teoriche

ENZA BIAGINI, <i>Poetica, teoria letteraria e teoria della letteratura</i>	491
ENZA BIAGINI, <i>Nota di lettura. Boris Tomaševskij, “Definizione della poetica”;</i> <i>Nina Gourfinkel e Philippe Van Tieghem, “Qualche prodotto del formalismo russo”</i>	511
BORIS TOMAŠEVSKIJ, <i>Teorija literatury. Poetika, 1925-1931:</i> <i>Opredelenie poetiki [predislovie] / Teoria della letteratura. Poetica, 1925-1931:</i> <i>Definizione della poetica [prefazione]</i>	518-519
NINA GOURFINKEL E PHILIPPE VAN TIEGHEM, <i>“Chronique. Quelques produits du ‘Formalisme’ russe” / “Cronaca. Alcuni prodotti del ‘Formalismo’ russo”</i>	530-531

OSSERVATORIO

DIANA BATTISTI, <i>Benno Geiger, umanista mitteleuropeo. Il carteggio con Stefan Zweig</i>	549
FEDERICO FASTELLI, <i>Firenze 1865. Quattro passi nella capitale di Lucia Bruni, Federico Napoli</i>	561
ALOISIA MARZOTTO CAOTORTA, <i>La Gemäldegalerie di Dresda. Evoluzione dal Settecento a fine Ottocento</i>	565
STEFANIA MELLA, <i>Dal diario di una piccola comunista. Ricostruzione della vicenda umana nella Cecoslovacchia di Husák</i>	579
ERNESTINA PELLEGRINI, <i>Non luogo a procedere di Claudio Magris</i>	589
EDIT SASVÁRI, GÁBOR DOBÓ, <i>The Kassák Museum: the museum of the Hungarian avant-garde</i>	599
CONTRIBUTORS	611

L'arte letteraria nell'epoca dell'estetismo diffuso. Bisogno di teoria

Il difetto capitale di ogni materialismo fino a oggi (compreso quello di Feuerbach) è che l'oggetto, la realtà, la sensibilità, vengono concepiti solo sotto la forma dell'*obietto* o dell'*intuizione*; ma non come *attività umana sensibile, prassi*; non soggettivamente. Di conseguenza il lato *attivo* fu sviluppato astrattamente, in opposizione al materialismo, dall'idealismo – che naturalmente non conosce la reale, sensibile attività in quanto tale –. Feuerbach vuole oggetti sensibili, realmente distinti dagli oggetti del pensiero: ma egli non concepisce l'attività umana stessa come attività *oggettiva*.

Marx Karl, "Tesi su Feuerbach I" (1971 [1845], 187)

Der Dilettant wird nie den Gegenstand,
immer nur sein Gefühl über den Gegenstand schildern.¹
Goethe (1833)

Paolo D'Angelo nel 2003 conclude il suo *Estetismo* interrogandosi sull'opportunità di utilizzare questo stesso concetto "in relazione alla situazione odierna". Il bisogno di porre la questione – di fronte all'evidente presenza nel campo culturale attuale di una "estetività diffusa" – è legato al problema dell'autonomia dell'arte, anzi, avverte D'Angelo, alla esplicita perdita di *esemplarità* dell'opera d'arte. Lo studioso precisa che l'arte intesa come "autonoma" va perdendo terreno a favore di una *superficializzazione*, a favore di una sua trasmutazione in intrattenimento, in abbellimento e in decorazione. "È come se tutte le arti diventassero, in qualche modo, 'arti minori'". E, in effetti, nella misura in cui, l'estetismo, si sa, "voleva riscattare *the lesser arts*, le arti della vita di ogni giorno, dalla mobilia alla tappezzeria alla porcellana" (cui possiamo aggiungere la letteratura 'di ogni giorno', forma embrionale che documenta

¹ Il dilettante non descriverà mai l'oggetto, ma sempre e solo il suo sentimento dell'oggetto.

un pigro bisogno estetico appena espresso), ci è riuscito realmente. Infatti, “il tipo di fruizione proprio delle cosiddette arti minori si è esteso a tutte le arti”.

Tra le implicazioni del cambiamento qui interessa anzitutto l'attuale collocazione dell'arte (letteraria) nella condizione dell'esteticità diffusa. Il progetto dell'avanguardia, come ricorda Pierre Bourdieu, non intendeva conquistare il pubblico ma *definire l'arte* e, sul piano genealogico – ce lo segnala D'Angelo – più che legarsi all'estetismo, si associava al Romanticismo, con una “fortissima accentuazione del valore dell'arte e della sua funzione conoscitiva”, oltre che con una esplicita tensione al rinnovamento. Ora, con l'esaurimento del progetto dell'avanguardia e con l'avanzare del postmodernismo (evidentemente secondo una mappa geoculturale molto articolata), è andata dunque perduta l'esemplarità dell'arte e, insieme, si è trovata fortemente a rischio la sua *autonomia*, pensata e percepita come uno spazio in cui essa si offra come esperienza di senso e non solo come intrattenimento. Soprattutto risulta notevolmente a rischio la possibilità di *creare*, oggi, uno spazio sociale per l'autonomia dell'arte e, inoltre, non sembra di facile intuizione neppure lo stesso bisogno (elementare invece per l'Avanguardia) di muoversi in tale direzione.

Leó Popper, in debito verso Goethe e Schiller e verso la loro comune riflessione sul dilettantismo e sul dilettante (Popper, amico intimo del giovane Lukács a Budapest e, nel 1910, autore di un articolo sul *kitsch* pubblicato da Karl Kraus in *Die Fackel*), viene citato da Paolo D'Angelo per segnalare nella costellazione delle arti ‘superficializzate’ e compiutamente di massa, l'importanza del *kitsch*, i cui procedimenti implicano che la ricerca e la conquista di senso tramite l'arte vengono sostituite con la loro pura simulazione:

Goethe, der die Worte des Mottos in einem Entwurf “über den sogenannten Dilettantismus” an einer Stelle über die pragmatische Dichtkunst niederschrieb, hat das Wesen eines Schadens, und zugleich den Kreuzschaden einer kommenden Kunst damit ausgesprochen. Denn wie der Dilettant “das Gefühl über den Gegenstand” für diesen setzt, so setzt der Impressionist die Stimmung der Form für die Form, den Hauch der Sache für die Sache und gibt so etwas, das sich auf der Stelle selbst verzehren muß, weil es die Basis, aus der es sich erneuen könnte, nicht mit sich führt. So bedarf es zu seiner Erneuerung, wie zu seinem Bestehen immer der Hilfe des ergänzenden Genießers und es vermag nichts ohne diesen.

Goethe, che ha riferito alla poesia d'occasione le parole del nostro esergo, contenute in un progetto “sul cosiddetto dilettantismo”, ha manifestato l'essenza di un pericolo e nello stesso tempo di una perdita cruciale per l'arte a venire. Perché come il dilettante confonde “il sentimento dell'oggetto” con l'oggetto stesso, così l'impressionista scambia il tono della forma con la forma, l'alito della cosa con la cosa, e allora produce qualcosa che deve consumarsi sul posto, poiché non porta in sé la base sulla quale potrebbe rinnovarsi. Per potersi rinnovare, così come per sussistere, il Kitsch ha sempre bisogno dell'aiuto del fruitore che lo completa, e non può fare nulla senza di esso.

Der Kitscher aber, der sich nun der neuen billigen Werte bemächtigt, findet im Genießer, der nun schon an die Mitarbeit gewohnt und überaus sensibel geworden ist, einen bereitwilligen und kritiklosen Förderer. (Popper 1910, 38)

Peraltro chi crea il Kitsch, e in questo modo si è impadronito dei nuovi valori a buon mercato, trova nel fruitore, che da parte sua si è già abituato a collaborare ed è diventato oltremodo sensibile, un sostenitore volenteroso e privo di senso critico. (Popper 1997, 68)

La dematerializzazione e l'assenza dell'oggetto e il carattere 'consumistico' del rapporto tra il creatore d'opera e il fruitore di essa cambiano l'essenza di ciò che Paul Valéry nel 1919 ha definito come *Europeo*, per aver vissuto tre influenze fondamentali, quella di Roma, quella del cristianesimo e quella della Grecia. L'influenza di quest'ultima viene così sintetizzata dal poeta francese:

Ils ont accompli l'ajustement si délicat, si *improbable*, du langage commun au raisonnement précis; l'analyse d'opérations motrices et visuelles très composées; la correspondance de ces opérations à des propriétés linguistiques et grammaticales; ils se sont fiés à la parole pour les conduire dans l'espace en aveugles clairvoyants [...]. (Valéry, 1924 [1919], 11)

[I Greci hanno realizzato] l'accordo così delicato ed *improbabile* fra linguaggio comune e ragionamento esatto; pensate alle analisi che costoro hanno fatto riguardo ad operazioni motrici e visive estremamente complesse, e a come sono riusciti a creare una vera concordanza fra queste operazioni e le proprietà linguistiche e grammaticali. Si sono affidati alla parola e alle sue combinazioni, e le hanno trasportate con sicurezza nello spazio [...]. (Valéry, 1994, 53)

La gestione dello spazio che si è aperto tra l'opera e il fruitore, tramite il *kitsch* e il suo procedimento, e si è consolidato nella vicenda culturale del secondo Novecento, costituisce oggi questione vitale sia per l'artista e lo scrittore, sia per l'intero sistema in cui è coinvolto l'odierno *Europeo*. Si pone insistente un bisogno di teoria che di quello spazio si occupi permettendo tra l'altro al sentimento (*Gefühl*) – che nel procedimento del *kitsch* è "muto" e culturalmente inerte – di tramutarsi in oggetto di regolare "commercio percettivo", di interazione bidirezionale, di consolidato esercizio del *sensus communis aestheticus* (Desideri 2011, 61 e 198 *passim*). Scrive Desideri:

La *chance* dell'estetico, di una nuova idea di *sensus communis* (teso tra il presupposto di disposizioni e tradizioni e i compiti e le previsioni della sua contingente costruibilità), stanno proprio nell'innescare ponti e passaggi tra lo spazio logico delle ragioni e quello espressivo delle testimonianze e degli impegni in prima persona. L'errore sarebbe qui quello di assegnare la dimensione estetica dell'esperienza umana unicamente allo spazio espressivo, identificandola con esso senza residui. (202)

Se inoltre lo scrittore – come ad esempio l'ungherese Péter Esterházy – segnala che sia "proprio nella natura del *kitsch* di dar voce, al proprio livello, a

temi emblematici o addirittura essenziali” e che, quindi, “bisogna domandarsi come mai l’opera *kitsch* riesca a funzionare così bene”, e se poi lo scrittore aggiunge anche che “oggi è *tutta* la letteratura che viene spinta in questa direzione” e che “la letteratura alta sembra non esistere più” (2000, 11), allora il quadro “progettuale” si arricchisce ulteriormente di dati circa l’urgenza (e l’interesse) di modificare l’esistente. Si prospetta una sorta di secolarizzazione dell’*aisthesis* letteraria, e del letterato, che evidentemente contribuisce alla soluzione della nota aporia sartriana, nelle circostanze attuali da ritenere estesa anche al *sentimento*:

C]e que Malraux a écrit reste vrai: “Toute création est à l’origine la lutte d’une forme en puissance contre une forme imitée.” Et il faut qu’il en soit ainsi. Mais dans le ciel de nos sociétés modernes, l’apparition de ces énormes planètes, les masses, bouleverse tout, transforme à distance, sans même y toucher, l’activité artistique, lui dérobe sa signification et pourrait la bonne conscience de l’artiste: simplement parce que les masses luttent *aussi* pour l’homme, mais à l’aveuglette, parce qu’elles courent le risque constant de se perdre, d’oublier ce qu’elles sont, de se laisser séduire par la voix d’un faiseur de mythes et parce que l’artiste n’a pas le langage qui lui permettrait de se faire entendre d’elles. C’est bien de leur liberté qu’il parle – car il n’y a qu’une liberté – mais il en parle dans une langue étrangère. (Sartre 1964 [1950], 22)

È vero ciò che ha scritto Malraux: “Ogni creazione è in origine la lotta tra una forma in potenza e una forma imitata”. E bisogna che sia così; ma nel firmamento delle nostre società moderne, l’apparire di quegli enormi pianeti che sono le masse sconvolge ogni cosa, trasforma da lontano, anche senza sfiorarla, l’attività artistica, la priva del suo significato e guasta l’onesta coscienza dell’artista: e ciò unicamente perché le masse lottano anche per l’uomo, ma alla cieca, correndo continuamente il rischio di perdersi, di dimenticare ciò che sono, di lasciarsi sedurre dalla voce di un fabbricante di miti, e perché l’artista non possiede un linguaggio che gli consenta di farsi da loro comprendere. Egli parla, sì, della loro libertà – perché la libertà è una sola – ma in una lingua straniera. (Sartre 1995 [1950], 430)

Riemerge in questo contesto con nuova utilità la categoria di *habitus* riattualizzata nel secondo dopoguerra da Pierre Bourdieu, nel suo *Les règles de l’art* (1992; *Le regole dell’arte*, 2005), ora come oggetto di esame della coscienza letteraria. È evidente la necessità di lavorare, liberi da ogni idea normativa, sull’intero territorio dell’esperienza estetica anche nell’ambito e con gli strumenti della letteratura. Anche per quel che concerne la stessa vita quotidiana della letteratura. Negli anni novanta Bourdieu ha riflettuto sul tentativo dello scrittore Michel Chaillou (1930-2013) di basarsi sul primato del sentire, del percepire, ovvero dell’*aisthesis*, e quindi sulla proposta di dare spazio all’evocazione letteraria della vita letteraria, cosa che, sostiene Bourdieu, è curiosamente assente dalle storie letterarie della letteratura. Un *habitus* letterario che si autopercepisce come tale nel quotidiano e che si ingegna a reintrodurre, in

uno spazio singolarmente circoscritto, i contorni trascurati del testo, – tutto ciò che i commentatori ordinari lasciano da parte, – e a evocare, grazie alla “magica virtù” della nominazione, ciò che fece e che fu la vita degli autori, i dettagli familiari, domestici, pittoreschi, e persino grotteschi o laidi della loro esistenza e del loro ambiente più quotidiano. Bourdieu nota il capovolgimento della gerarchia ordinaria degli interessi letterari operato da Chaillou e osserva come lo scrittore, armandosi di tutte le risorse dell’erudizione, non procede alla “celebrazione sacralizzante” dei classici, al culto degli antenati e del “dono dei morti”, ma, invece, invita (e “predispone”) il lettore a “brindare con i morti”. Chaillou – per dirla con Bourdieu – strappa al santuario della Storia e dell’Accademia testi e autori ridotti a feticci e li rimette in libertà.

LEA con questo numero – insieme con la proposta di anticipazione dal prossimo romanzo di Julya Rabinowich e dalla raccolta poetica di Tugrul Tanyol in corso di preparazione – “rimette in libertà” testi, manoscritti, diari, disegni e immagini, a testimonianza di una ricca narrazione al femminile in gran parte sviluppata nella Firenze degli anni 1865-2015, finora sostanzialmente tenuta nel silenzio. La nutrita riflessione sulla storia della linguistica fiorentina le fa da cornice. Si prosegue inoltre con gli itinerari analitici nella *Weltliteratur* e con le presentazioni di report scientifici e recensioni.

Vi è infine una novità, la scelta di dedicare l’intera sezione *Condizioni di possibilità* alla storia della teoria letteraria, riconoscendo al *tema teoria*, per l’appunto, non solo un’evidente urgenza, ma, nella sua dimensione storica, la *conditio sine qua non* per la capacità del lavoro letterario di essere realmente incisivo quanto alla “qualità collettiva” della coscienza e della sensibilità artistica, e quanto alla loro capacità di sconfinare in ampiezza e calare in profondità nell’umano.

Si vorrebbe che, con le idee storico-teoriche di Enza Biagini (*infra*, 491-548) e con quelle teorico-sociologiche di Pierre Bourdieu ed estetiche di Fabrizio Desideri e Paolo D’Angelo, – di indispensabile riferimento per questo breve percorso introduttivo, – il lettore voglia giudicare se le modalità dell’analisi scientifica e le interpretazioni proposte in questo volume di *LEA* contribuiscano concretamente a rendere l’esperienza letteraria più intensa.

Riferimenti bibliografici

- Bourdieu Pierre (1992), *Les règles de l’art*, Éditions du Seuil, Paris. Trad. it. di Anna Boschetti, Emanuele Bottaro (2005), *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, introduzione di Anna Boschetti, Milano, Il Saggiatore.
- D’Angelo Paolo (2003), *Estetismo*, Bologna, Il Mulino.
- Goethe Johann Wolfgang (1833), “Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten”, in Id., *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand, 44. Band: Goethes nachgelassene Werke*, Stuttgart-Tübingen, Cotta, 256-285, <<https://goo.gl/ahnfwE>> (12/2015).

- Marx Karl, “Tesi su Feuerbach I (1845)”, in Karl Marx, Friedrich Engels (1971), *Opere scelte*, a cura di Luciano Gruppi, Roma, Editori Riuniti, 187-190.
- Popper Leó (1910), “Der Kitsch”, in Id., *Die Fackel*, XII, 313/14, dicembre, 36-43, <<https://goo.gl/wa5xMs>> (12/2015). Trad. it. a cura di Stefano Catucci (1997), “Il Kitsch”, in Id., *Scritti di estetica*, Palermo, Aesthetica Preprint 49, 67-73.
- Sartre J.-P. (1964), “L’Artiste et sa conscience” [Préface à *L’Artiste et sa conscience*, de René Leibowitz, Paris, Éd. de l’Arche, 1950], in Id., *Situations, IV*, Paris, Gallimard, 17-37. Trad. it. di Luisa Arano-Cogliati *et al.* (1995), “La coscienza dell’artista”, in Id., *Che cos’è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano, 428-442.
- Tottossy Beatrice (2000), “L’Ungheria e il suo romanzo. Intervista con Péter Esterházy”, *Lettera internazionale*, 64, 7-11, <<http://goo.gl/eEnJTe>> (12/2015).
- Valéry Paul (1924), “La crise de l’esprit” (*Letters from France*, 1919), in Id., *Variété*, Paris, Gallimard, <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.vap.cri>>. Trad. it. di Niccolò Agosti (1994), “La crisi del pensiero”, in Id., *La crisi del pensiero*, a cura di Stefano Agosti, Bologna, Il Mulino, 27-55.

SCRITTURE

Proposte d'autore

Segreti e bugie: viaggio nella scrittura di Julia Rabinowich

Diana Battisti

Università degli Studi di Firenze (<diana.luna.battisti@gmail.com>)

Abstract

This article surveys Julia Rabinowich's career from her literary debut to the present day. Novelist, playwright, painter, poet, translator, columnist – in a variety of genders and developments, she created a narrative style which constantly addresses the recent Russian historical context (where her origins lie) and the new Austrian political situation which has been her concern since she migrated to Vienna with her family as a child. Betrayal seems to be a *leitmotiv* that characterizes Rabinowich's narrative world, even in her most recent unpublished work, of which we present an extract with an Italian translation.

Keywords: *contemporary Austrian literature, engaged literature, Intercultural Studies, Julia Rabinowich, Post-Soviet Union*

Spesso Julia Rabinowich viene etichettata dalla stampa e dalla critica come appartenente ad un presunto filone di *Migrantenliteratur*, definizione rigettata nettamente dalla stessa scrittrice che la considera razzista, peggiorativa, degna della neolingua orwelliana. Il concetto sotteso all'uso di questo termine è che esistono esperienze umane (e a volte disumane) traumatiche come quelle collegate con percorsi di migrazione, rispetto alle quali la scrittura può rappresentare uno strumento di rielaborazione. Non è detto tuttavia che il risultato di siffatte rielaborazioni sia propriamente letterario; se invece lo è, sarebbe forse più consono definirlo letteratura *tout court* e non bollarlo con una dicitura che ha più a che vedere con le strategie di marketing che non con la critica letteraria (Disoski 2011). A tal proposito Rabinowich ha dichiarato in un'intervista rilasciata ad Ernst Grabovszki della *Wiener Zeitung* (2009): "Es gibt viele Schriftsteller, die sich mit Entwurzelung beschäftigen, aber selbst unter denen würde man nicht viele, Emigrantenliteraten finden" (<<http://goo.gl/i044ON>>, 09/2015; Ci sono molti scrittori che si occupano di sradicamento, ma perfino fra loro non si troverebbero molti "letterati degli emigrati"¹).

¹ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

Julya Rabinowich è nata a Leningrado nel 1970 e all'età di sette anni si è trasferita a Vienna, o meglio è stata "entwurzelt & umgetopft" (sradicata e travasata)² in Austria con la famiglia. Da questo evento prendono vita personaggi e temi dei suoi libri, tuttavia, come l'autrice stessa ha sottolineato, le sue origini russo-ebraiche non sono una caratteristica della sua *scrittura* e questo genere di classificazione nasce da un'operazione di "cosmesi linguistica" volta ad addolcire una "ghettizzazione letteraria" dentro le consuete gabbie retoriche del dibattito intorno a immigrazione ed integrazione (cfr. Disoski 2011). Ha scelto di comporre tutta la sua produzione letteraria in lingua tedesca e non in russo, rifiutando comunque decisamente qualsiasi affiliazione a categorie come "letteratura austriaca", "autore germanofono" e simili. A chi le ha posto la questione in maniera diretta, ha risposto altrettanto direttamente: "Menschen schreiben menschliche Literatur – auch unmenschliche. Weitere Unterscheidungen finde ich nicht sinnvoll. Ich verwalte dieses große Ganze nicht und möchte es nicht kategorisieren. Ich verstehe, wenn ein solches Bedürfnis offenbar gegeben ist, aber ich nehme nicht an, dass es von den Schriftstellern ausgeht" (Rabinowich in Grabovszki 2009, *ibidem*; Gli uomini scrivono letteratura umana – anche disumana. Non trovo sensate ulteriori distinzioni. Non gestisco il tutto e non voglio categorizzarlo. Comprendo che una simile esigenza si manifesti, ma non sono d'accordo sul fatto che parta dagli scrittori). La volontà di sottrarsi ad ogni catalogazione trova tuttavia un limite nel recente inserimento dell'autrice in raccolte che al concetto di *Migrantenliteratur* preferiscono quello più inclusivo di interculturalità e che vedono Rabinowich consensualmente schierata, letterariamente parlando, al fianco di altri autori ed autrici di inizio millennio, accomunati da scelte tematiche ed estetiche nuove all'interno del panorama austriaco contemporaneo, da uno sguardo impegnato e critico sulle dinamiche sociali e politiche di un mondo a confronto con le mutevoli identità che lo abitano e che lo interrogano sui suoi stessi miti fondatori (Sosnicka 2013; Hofmann, Patrut 2015).

La lingua tedesca le ha offerto la possibilità di rendersi artisticamente indipendente dalla propria famiglia; figlia del pittore Boris Rabinowich (1938-1988), che mai in Austria ha raggiunto la notorietà di cui invece gode la figlia, e della pittrice, designer ed insegnante di disegno Nina Veržbinskaja³, scegliendo la scrittura come prima forma di espressione e non la pittura, nella quale pure eccelle, ha optato per una via nuova, contemporaneamente dentro e fuori l'ombra parentale, in cui però la pittura, come vedremo, ha un ruolo tutt'altro che di scarso rilievo. La nonna materna, Nora Gomberg, oltre che pittrice è stata storica dell'arte e docente universitaria, prima a Leningrado e, dopo l'*Auswanderung* (emigrazione), nei primi anni Ottanta anche a Cagliari, per poi collaborare con varie istituzioni e

² Questi sono i termini usati dall'artista stessa nella sezione dedicata al proprio *curriculum vitae* sul suo sito web: <<http://www.julya-rabinowich.com/leben.html>> (09/2015).

³ Si rimanda al sito ufficiale della pittrice: <http://www.ninawr.com/ninawr/german/ich_de.htm> (09/2015).

accademie in tutta l'Austria nell'ambito di conferenze e seminari. Forse è proprio lei a segnare quella coincidenza fra scrittura e arti visive destinata a caratterizzare in maniera del tutto particolare l'opera di Julia Rabinowich (Petsch 2012). I primi anni Novanta vedono la giovane Rabinowich impegnata negli studi alla Dolmetsch Universität, l'Università per Interpreti e Traduttori di Vienna ed in seguito, fino al 2006, alla Universität für angewandte Kunst Wien (Università delle Arti Applicate) con indirizzo pittorico. Questa formazione artistica viene portata a termine con successo ma, come emerge dalle parole stesse di Rabinowich, con una sensazione di pesantezza a causa delle tre figure ingombranti già menzionate, ossia madre, padre e nonna, da cui si affranca solo grazie alla sua padronanza della lingua tedesca che le permette di emanciparsi artisticamente trovando un suo personale percorso⁴.

Fra i due cicli di studi si colloca, nel 1995, la nascita della figlia, evento che lascia una traccia persistente nelle pagine della sua narrativa. Ancora studentessa, inizia a scrivere racconti nel 2003 e da allora è inarrestabile: si misura in diversi campi letterari, a partire dalla produzione narrativa con il romanzo d'esordio *Spaltkopf* (Testa divisa), che le vale il prestigioso Rauriser Literaturpreis, ottenuto il 25 marzo 2009 per la miglior opera prima, imponendola all'attenzione della critica e della stampa nazionale: il titolo allude ad una figura fiabesca, un personaggio dalla testa bifida che riemerge dalle memorie d'infanzia della protagonista che lo ricorda come spauracchio utilizzato dagli adulti per soffocare le fantasie dei bambini e che, nel corso del racconto, si esprime con una sua voce che riporta in superficie le fratture nella storia familiare, i traumi rimossi, le ipocrisie e le verità nascoste che la famiglia di ebrei russi, al centro della storia, si porta dietro da Leningrado a Vienna. Infatti la *Spaltung* (divisione) cui allude il titolo non è solo quella che percorre come una cicatrice l'identità dell'Io narrante, sospesa in maniera lacerante tra il presente ed il passato, tra Russia e Austria, ma anche quella di un'intera società che si mostra in tutta la sua ambiguità e doppiezza agli occhi della protagonista Mischka. Si introducono qui già i temi, il tono narrativo e l'ironia che segnano anche i romanzi e i racconti scritti negli anni successivi e pubblicati in varie raccolte ed antologie⁵.

Il secondo romanzo *Herznovelle* (Novella del cuore) del 2011, titolo che omaggia la *Traumnovelle* (1926; *Doppio sogno*, 1998) di Arthur Schnitzler, ripropone

⁴Cfr. Rabinowich in Grabovszki 2009, *ibidem*: "Meine Feen, also meine Großmutter, meine Mutter und mein Vater haben mir and Wiege mitgegeben: Du wirst Malerin, so wie wir alle! Ich habe dann zaghaft versucht, in Richtung Theater auszubrechen und wollte Schauspielerin werden. Dennoch schickte man mich in Malkurse. Ich habe aber in der Malerei nie die Leichtigkeit erlangt, die ich beim Schreiben hatte, weil ich drei Felsen zu umschiffen hatte: meinen Vater, meine Mutter, meine Großmutter" (Le mie fate, quindi mia nonna, mia madre, mio padre, già nella culla mi hanno lasciato il loro dono: sarai pittrice come tutti noi! Poi io ho tentato timidamente di fuggire verso la direzione del teatro e volevo diventare attrice. Ciò nonostante mi spedivano ai corsi di pittura. Però in pittura non ho mai raggiunto la leggerezza che avevo nella scrittura perché dovevo circumnavigare tre scogli: mio padre, mia madre, mia nonna).

⁵Rabinowich, 2003, 2004a, 2004b, 2005, 2006a, 2006b, 2007, 2009a, 2009b, 2009c, 2009d.

un percorso di ricerca identitaria di un altro personaggio femminile, anch'esso diviso tra due mondi: quello reale, fisico, e quello dei sogni, che cominciano ad apparire più veri e più vividi della vita vera dopo un'operazione al cuore alla quale la donna giunge accompagnata dal marito. Il cuore nuovo proietta la protagonista verso una nuova dimensione affettiva perché il chirurgo che la opera le tocca letteralmente il cuore. Il tema con cui Rabinowich decide qui di confrontarsi appare collegato in maniera significativa con la sua poetica di *Distanzlosigkeit* (sfacciataggine) e di analicità (Rabinowich in Grabovszki 2009, *ibidem*) che non si vergogna di mostrare anche un lato emotivo, senza temere il rischio del coinvolgimento nella propria materia. In un'intervista l'autrice stessa ha lanciato una interessante dichiarazione d'intenti che sembra scaturire proprio dall'immaginario rappresentato in questo romanzo: "Hierzulande sind Intellektuelle analytisch, kühl und sezierend. Das wird geradezu als Voraussetzung angesehen. In Russland ist das keinesfalls so. Da lebt eine gewisse Verherrlichung der Emotion parallel zur Analyse. Ich möchte aber eine gefühlvolle Chirurgin sein" (Rabinowich in Grabovszki 2009, *ibidem*; In questo Paese gli intellettuali sono analitici, freddi e dissezionatori. Ciò viene considerato addirittura come un prerequisito. In Russia non è affatto così. Là vige una certa esaltazione dell'emozione parallelamente all'analisi. Io però voglio essere una chirurga sensibile). In Europa occidentale, per definirsi tale, si autoassolve cinicamente dalla propria incapacità di essere in prima linea, rimanendo composta nei vari salotti letterari e televisivi, involupata in tiepide opinioni che non rischiano di sconvolgere l'establishment; troppo spesso, di fronte al precipitare degli eventi ed alle emergenze umanitarie degli ultimi anni, anziché prendere parte attivamente agli avvenimenti e riconoscere il valore dell'emotività per la scrittura, l'intellettuale preferisce disporre i fatti sul tavolo di formica di uno sterile opinionismo eludendo l'interrogativo centrale sulla sua stessa ragione di essere, da sempre sul tappeto, ora più che mai divenuta esigenza oggettiva di sopravvivenza della stessa figura sociale dell'intellettuale.

Anche nel terzo romanzo *Die Erdfresserin* (La divoratrice di terra) del 2012, la scrittrice gioca con motivi metaforici e concreti, in bilico fra il piano reale, squallido e limitante, e quello fantastico, in cui le barriere cadono e le costrizioni del quotidiano, con i suoi vicoli ciechi e le sue regole opprimenti, cedono il passo ad insperate vie di fuga: la protagonista Diana lascia il nativo Dagestan, dopo il crollo dell'Unione Sovietica, per approdare a Vienna senza lavoro e con una laurea in tasca, trovando come unica soluzione per pagare le cure del figlio malato quella di prostituirsi. La terra che Diana divora deve servirle per creare dal fango un nuovo Golem che la protegga e l'aiuti ma del quale perde presto il controllo. L'aspetto allucinatorio ed immaginifico del romanzo si salda in maniera forte con la *denuncia sociale* e con l'*indignazione politica* che sono destinati a rimanere una caratteristica costante della *Weltanschauung* dell'autrice (Pisa 2012).

A testimonianza del suo impegno politico e sociale, da marzo del 2012 Julia Rabinowich tiene una rubrica settimanale dall'eloquente titolo *Geschüttelt, nicht gerührt* (Scossa, non commossa) sul giornale austriaco *Der Standard*, sulle cui pagine discute temi di attualità legati soprattutto alle politiche migratorie e anti-

migratorie austriache, contestualizzandole nella crisi dell'Europa, con uno sguardo critico e caustico sulla Russia contemporanea. Le sue rivendicazioni ideologiche trovano una corrispondenza fattiva nel lavoro che svolge presso la viennese *Integrationshaus*: traduttrice nelle sedute di psicoterapia cui si sottopongono rifugiati, esuli e richiedenti asilo, Julia Rabinowich da questi destini in fuga (che la scuotono) prende in prestito le identità dei personaggi che scaturiscono dalla sua penna.

A proposito della *Betroffenheitskunst* (arte dello sbigottimento), l'artista stessa riconosce di dovere molto al suo lavoro con i profughi, tanto che la sua scrittura ha assunto delle caratteristiche che la rendono molto vicina al teatro, genere in cui svolge un'intensa attività drammaturgica che la vede autrice di sette opere andate in scena fra il 2007 e il 2010: *Tagfinsternis* (Buio di giorno), *Nach der Grenze* (Oltre il confine), *Romeo ± Julia* (Romeo ± Giulietta), *Orpheus im Nestroyhof* (Orfeo al Nestroyhof), *Fluchtarien. Monolog für drei Stimmen und eine Tastatur* (Arie di fuga. Monologo per tre voci ed una tastiera), *Stück ohne Juden* (Pièce senza ebrei), *Auftauchen. Eine Bestandsaufnahme* (Emergere. Un inventario). Anche nella scrittura teatrale, come nelle altre forme espressive da lei scelte, Rabinowich utilizza le proprie esperienze così come quelle degli immigrati con i quali entra in contatto, usando le microstorie per fare i conti con la Storia contemporanea e per affrontare in modo complessivo il tema della clandestinità e dei traumi legati alle migrazioni.

La scrittura (alla fine e nella sostanza) concepita (quasi) come "esercizio teatrale", fa entrare autore e lettore nella pelle di un altro, attraverso identità in prestito rende visibile quel che normalmente è celato, respinto ai margini della società e sottaciuto, concetto che sembra corrispondere perfettamente alle riflessioni dedicate da Fulvia Carnevale allo straniero interiore: "I subalterni, vittime dunque di una discriminazione molteplice, legata alla loro posizione in seno alla distribuzione geopolitica globale del lavoro, così come alla loro particolare situazione sociale, non possono parlare" (2005, 136). Questo impegno a rappresentare uno spazio altro, un *no man's land*, dove restano intrappolati corpi in fuga ed anime incalzate oltre i propri limiti dall'avanzata inesorabile di un potere che le esclude dai suoi giochi, riporta ai luoghi/non-luoghi, come l'atrio dell'aeroporto dove Mischka, protagonista di *Spaltkopf*, volta le spalle a Baba Sara, la nonna paterna, o l'ambiguo alberghetto dove trascorre la sua prima notte di semilibertà vigilata in Europa Occidentale: "Che fare allora di questa assenza? Accontentarsi di esumarne le tracce, oppure impegnarsi a rappresentare questo luogo senza luogo, questo spazio altro, che è il continente degli esclusi da ogni scacchiere politico?" (*ibidem*).

Il lavoro di Rabinowich sulle migrazioni va oltre il mero impegno sociale a favore di profughi e rifugiati, innalzando la riflessione su un piano che si fa espressione di tutte le singole storie per collegarle al di sopra del piano personale ma anche di quello collettivo in nome di un dramma comune che attraversa tutte queste dimensioni identitarie; ancora una volta sono attinenti le parole di Carnevale: "Ma questo oggetto della nostra paura, cui vorremmo tanto poter dare il volto dell'altro, del barbaro, dello sconosciuto, non viene a noi da nessuna frontiera, da nessuna classe pericolosa. In ciascuno di noi la plebe sutura, giorno

dopo giorno, la frattura biopolitica per trasformarla in cicatrice finalmente dicibile. Perché la plebe è il nostro straniero interiore” (ivi, 144).

Questo discorso viene portato avanti con punte di ironia e con spirito provocatorio come nel caso del racconto *Fremdkörper* (Corpi estranei) del 2009, titolo che gioca su un’ambiguità di significato, letterale e metaforico, dell’aggettivo *fremd* riferito ai corpi dei protagonisti, che ne indica sia l’estraneità che il loro essere stranieri l’un per l’altra: la voce narrante femminile, immigrata dall’ex Unione Sovietica, tradisce il marito con un uomo che a sua volta tradisce la moglie, personaggio dai tratti xenofobici: “Die Kleider seiner Frau. ‘Ausländer raus’, sagt sie zu mir. ‘Inländer raus und rein’, sag ich” (Rabinowich 2009b, 99; I vestiti di sua moglie. “Fuori gli stranieri”, mi dice lei. “Dentro e fuori gli indigeni”, dico io). La scrittrice gioca con il cliché dello straniero mangiapane a tradimento e soprattutto della straniera ruba mariti, se non addirittura prostituta, che viene a turbare la pace familiare, a deprecare i cittadini benestanti e benpensanti, a pretendere diritti di cittadinanza e riconoscimenti sociali. Rabinowich su questo punto usa ancora una volta l’arma dell’ironia e chiarisce come il *Fremdkörper* venga percepito come vero *Störkörper*, corpo ostruente, che crea ostacoli e provoca fastidi proprio in quanto *fremd* nel doppio senso di straniero/estraneo prima citato. “Die Emigrantin will sich in die Heimat Erde einbuddeln – dieses Gefühl bekam ich durchwegs vermittelt. Die ist ein Störkörper, der versucht, sich wie ein eingewachsener Zehennagel ins Fleisch der Gesellschaft zu bohren” (Rabinowich in Grabovszki 2009, *ibidem*; La migrante vuole intrufolarsi nella madre patria – questa è la sensazione che mi è stata immancabilmente trasmessa. Quella è un corpo ostruente che cerca di conficcarsi come un’unghia incarnita nella carne della società).

La dimensione della *Fremde* è centrale anche nel testo inedito, tratto dal prossimo romanzo ancora in lavorazione, che presentiamo qui tradotto in italiano con l’originale a fronte; esso rappresenta quasi una *summa* della poetica rabinowichiana ed al tempo stesso si proietta già al di là di essa.

Il titolo *Ebenbilder*, come abbiamo già visto accadere spesso in Rabinowich, gioca sull’ambivalenza delle parole scomponibili e ricomponibili nelle proprie singole parti in maniera corrispondente all’andamento della narrazione; spesso il termine *Ebenbilder* si usa per indicare un aspetto in tutto e per tutto simile fra due persone – padre/figlio, sorelle, fratelli, persone unite da vincoli di parentela: quella somiglianza totale che fa esclamare “È proprio il suo ritratto!”. In questo testo, tuttavia, le donne appartenenti alla stessa famiglia, ossia la nonna dell’Io narrante, la narratrice stessa e sua figlia, presentano sembianze diverse così come è diverso il rapporto che ciascuna ha intessuto con l’ambiente circostante. Inoltre i *Bilder* del titolo sembrano aver molto a che fare con le immagini pittoriche presenti sia a livello tematico, dal momento che la protagonista è una pittrice, sia sul piano stilistico, con cromatismi accentuati in cui, a spazzare la quasi perfetta dicromia del bianco e del nero che attraversa paesaggi e fasi della vita, irrompe con piccoli ma decisi tratti il colore rosso. Rosse sono le campanelline della slitta sulla quale la protagonista da bambina scivola sul Mar Baltico ghiacciato

in compagnia della nonna, un rosso festoso, luccicante ed accompagnato da un tintinnio lieve come la neve; rosse diventano, molti anni dopo, le areole dei suoi seni quando tenta di allattare la figlia Lena, rosso fuoco il tono che domina questa prima immagine della maternità di questo personaggio femminile. L'ordito narrativo è costruito su veri e propri quadri, in una sorta di galleria di ricordi in cui la voce narrante ripercorre, seguendo il filo dei propri squarci di memoria, le tappe di un cammino che tra migrazioni, tradimenti, abbandoni e silenzi la conduce verso la solitudine e la disillusione.

Si fa sentire in questi ritratti testuali quella *Doppelbegabung* (doppia disposizione) pittorica e scrittorica che abbiamo visto essere un tratto distintivo della formazione di Julia Rabinowich; a lei, figlia d'arte, che fin da bambina ha imparato a dipingere, le arti visive sono state di grande aiuto ed ispirazione durante le prime esperienze teatrali, insegnandole come rappresentare le cose in modo molto preciso anche quando si tratta di narrativa: "Ich sehe die Figuren auf der Bühne" (Rabinowich in Grabovszki 2009, *ibidem*; Vedo i personaggi sul palcoscenico). Cosciente del fatto che i cromatismi che caratterizzano la sua prosa sono un elemento essenziale della sua regia testuale, attraverso pennellate nette e potenti unisce la semplicità dei gesti dei personaggi ad una composizione essenziale, i cui toni passano agevolmente dall'ironia alla riflessione profonda sul presente; riguardo all'influsso delle arti visive sul suo lavoro di scrittrice, Rabinowich ha dichiarato nel corso di un'intervista: "Ich schreibe, was ich sehe. Früher habe ich mit Farben gemalt, jetzt mit Worten" (Rabinowich in Schilly 2008, <<http://goo.gl/kqFzSO>>; Scrivo quel che vedo. Prima dipingevo con i colori, ora con le parole).

Già a proposito di *Spaltkopf* la critica ha parlato di *poetica traumatica* che segna le esperienze del personaggio principale, che vive il dramma dell'emigrazione, peraltro negato fino al momento dell'arrivo a Vienna dalle bugie familiari, oltre alla rivelazione dell'identità ebraica, anch'essa a lungo nascosta e negata, insieme ad altri microtraumi e ferite legati al passaggio adolescenziale, con i cambiamenti psicofisici ad esso connessi⁶. Anche *Ebenbilder* si presenta come emblematico di questo aspetto: i silenzi fanno parte della vita del testo tanto che qui il trauma della *Auswanderung* non viene rappresentato, è omissso ma captabile attraverso le ellissi tra un quadro e l'altro, in una continua alternanza tra la Russia punto di partenza e l'Austria punto d'arrivo. Dunque un trauma che si situa simbolicamente nel passaggio, tenuto segreto, tra questi due poli, un trauma che costituisce il primo di una serie di "segreti" che il testo suggerisce ma non affronta direttamente. Oltre a Vienna, compaiono in questo frammento una serie di città che fanno da scenario alla relazione clandestina dell'Io narrante con un uomo che con lei condivide l'origine russa ed una passione consumata tra America, Asia ed Europa, ovunque

⁶ Si veda per un approfondimento su questo argomento: Conterno 2013, 269-283; <<http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13822>> (09/2015).

vi sia per la donna la possibilità di fuggire via dal marito, un austriaco che cerca ottusamente di colmare il vuoto della perdita di una *Heimat* sconfinatamente bianca e fiabesca con dei surrogati banali e poco convincenti. La scena in cui il marito porta la moglie al laghetto ghiacciato per farla pattinare, cercando invano di ricostruire artificialmente l'atmosfera dell'infanzia di lei, ricorda da vicino il patetico tentativo della famiglia di Mischka di far rivivere in una pensioncina carinziana le estati felici trascorse in una dacia russa, nel romanzo *Spaltkopf*. Sono entrambi brutte copie che sanno di posticcio e che non fanno che accrescere nelle protagoniste il senso di vuoto incolmabile, di smarrimento e di struggente nostalgia.

Il conflitto identitario che ne scaturisce fa sì che anche questo personaggio coltivi, nei meandri della propria coscienza, uno *Spaltkopf* interno, con una testa perennemente divisa tra passato e presente, fra est e ovest del proprio tormentato percorso tra un marito e una figlia che potrebbero rappresentare un'integrazione felice ed un amante che anziché riportarla a "casa", la spinge a perdersi fra città sconosciute e vicoli ciechi. I tradimenti, sia in *Ebenbilder* che nel già menzionato racconto breve *Fremdkörper*, sono collegati a livello tematico con la migrazione e con la ricerca di una nuova possibile identità, giacché le appartenenze rinnegate portano a ridefinirsi interrogandosi sul sé insieme all'altro. Anche questo si ricollega al discorso dei traumi multipli cui accennavamo prima: il tradimento in questi casi ha un carattere traumatico, in quanto destabilizza l'identità della persona che lo compie, oltre che di chi si scopre tradito. La migrazione stessa può essere letta come tradimento e abbandono della *Heimat* che a sua volta ha in qualche modo rinnegato e ingannato i suoi figli divenendo *unheimlich* ed inospitale come la San Pietroburgo di *Spaltkopf*, luogo di delazione, repressione e convivenza forzata, dove neanche le lettere d'amore di due bambini possono circolare liberamente al di là e al di qua della cortina di ferro: "Das Schicksal des Briefes, der mit Zeichnungen von Kirchen und mit deutschen Wörtern gespickt ist, ist ungewiss. Der Geliebte wird nicht einen Fetzen Papiers in die Hände bekommen, das aus einem Paket mit westlicher Briefmarke stammt. Wenn der Brief überhaupt vom Zoll durchgelassen wird, scheitert er an der patriotischen Mutterhürde" (Rabinowich 2011b, 64; Il destino della lettera, decorata con disegni di chiese e parole in tedesco, è incerto. L'amato non riceverà nelle sue mani nemmeno un pezzettino di carta proveniente da un pacchetto con francobollo occidentale. Ammesso che la lettera venga lasciata passare dalla dogana, fallirà di fronte al patriottico recinto materno).

I tradimenti di questi personaggi narrano di appartenenze rinnegate, come nel caso dei dissidenti che cercano la propria fortuna in un altrove dalle belle promesse. Il tradimento e il trasferimento portano a ridefinirsi interrogandosi sul sé insieme all'altro, eventi traumatici e destabilizzatori dell'identità di una o più persone. L'influsso dei tradimenti sui cambiamenti d'identità delle protagoniste femminili di questi scritti non è comunque risolutivo rispetto alle ferite aperte ed ai traumi da rielaborare: le scene di adulterio descritte fanno presagire tristi approdi per le traditrici che dunque non trovano una nuova collocazione, grazie a questi uomini che in fondo non sono che surrogati di qualcos'altro.

Per la narratrice di *Ebenbilder* il ritorno è impossibile: per l'autrice del testo i ritorni in Russia, dopo la caduta e il crollo dell'Unione Sovietica, sono state solo le visite di una straniera in un Paese estraneo e straniante vissute nella desolante sensazione di venir tagliata fuori ovunque: "Als ich wiederkam, war ich eine Fremde in einem entfremdeten Land. Ich fühlte mich sehr unwohl. Der Preis, den man zahlt, wenn man überall draußen bleibt" (Rabinowich in Grabovszki 2009, *ibidem*; Quando tornai, ero una straniera in un Paese estraniato. Mi sono sentita molto a disagio. Il prezzo che si paga quando si vuol restare sempre al di fuori di tutto, è appunto che si rimane sempre fuori).

Al ritorno *impossibile* di questi personaggi fa da contraltare il *nostos* non solo possibile ma imprescindibile dell'archetipo di tutti i ritorni nella storia della letteratura, ossia Ulisse, lo straniero per eccellenza, che, non a caso, la piccola Mischka in *Spaltkopf* nomina trionfante come figura-simbolo della nostalgia insieme a Penelope:

„Weißt du, was Sehnsucht ist?“ , frage ich meine Mutter lauernd. Sie schließt das Fenster. Draußen dämmt ein milder Wiener Abend herauf. „Nun?“ , lacht sie. „Sehnsucht ist, wenn man sich an zwei verschiedenen Orten liebhat“. Sie drückt mich in plötzlicher Umarmung an sich, die mich in dieser Heftigkeit erschreckt. Ich wehre mich und schiebe sie weg. „Wie Orpheus und Eurydike“. Mutter hält inne. „Die haben sich verloren“, sagt sie dann knapp. „Für immer“. In der Tür dreht sie sich noch einmal um. „Aber Penelope und Odysseus nicht!“ , schreie ich ihr triumphierend nach. (Rabinowich 2011b, 65)

“Sai cos'è la nostalgia?”, chiedo a mia madre facendole la posta. Lei chiude la finestra. Fuori sta spuntando una mite serata viennese. “Be’?”, ride. “La nostalgia è quando ci si vuol bene in due luoghi diversi”. Lei mi stringe improvvisamente a sé, spaventandomi con tanta irruenza. Mi difendo e la respingo. “Come Orfeo ed Euridice”. Mia madre si blocca. “Loro si sono persi”, soggiunge poi stringatamente. “Per sempre”. Sulla porta si gira ancora una volta. “Ma Penelope e Ulisse no!”, le grido dietro trionfante.

La scrittura si fa spigolosa, reiterativa al limite dell'ossessivo ma al tempo stesso completa: il mondo non si ripete, si ripetono invece i colori, gli aggettivi e le frasi pronunciate dai personaggi, come l'ineluttabile sentenza della figlia della pittrice: “Die Zeit steht nicht still” (ivi, 9; Il tempo non si ferma), ma le stesse parole ritrovate in un contesto rovesciato mettono ancor più in risalto lo scorrere del tempo e la volontà di contrapporre ad esso la capacità eternizzante dell'opera d'arte. Sembra riecheggiare a questo proposito lo scritto di Renato Calligaro (2003):

Il tempo si ferma pur rimanendo tempo. Più è fermo, più è tempo/significato. Più è tempo/significato, più è fermo. Questo è l'evento, ciò che avviene nell'opera d'arte: il tempo è fermato. Ora, un tempo fermo è una contraddizione inconciliabile nel pensiero razionale, dove il tempo mutevole è il contrario dello spazio fermo (eternità). Ma è invece il prodigio del simbolo sintetico (opera d'arte), che concilia le contraddizioni nel pensiero simbolico. Dunque: “L'opera d'arte è tempo fermo”.

Il riconoscimento, l'esperienza della artisticità è l'esperienza esistenziale del tempo che si ferma in un "tempo fermo" (<<http://goo.gl/9uIshD>>). Per metterla in atto, si cerca di realizzare una totalità visivo-cognitivo-psichica, quasi un *Gesamt-kunstwerk* (opera d'arte totale) che risulta però lacerato in se stesso, bifido come uno *Spaltkopf*. In un mondo doppio, schizofrenico, scisso, anche le creature che riemergono dalle memorie infantili sono *gespalten* (scisse) e ibride: *Spaltkopf* è un essere liminare che vive in uno spazio intermedio, di incontro fra mondi e culture diverse ed in questo appare molto affine al traduttore che Julya Rabinowich stessa è. Per certi versi, questo personaggio che aleggia nella scrittura di Rabinowich ricorda anche il kafkiano Odradek, con cui condivide non il fatto di testimoniare un possibile legame con la cultura ed il folklore degli *Ostjuden* (ebrei dell'Europa orientale), ma piuttosto il proprio farsi modalità narrativa, il saper incarnare un mistero di cui la scrittura si fa custode e depositaria. In entrambi, il mancato auto-svelamento cela e rivela al contempo la rimozione di un complesso, un doloroso ed ambiguo rapporto con le figure familiari, la rappresentazione di un'assenza: la loro essenza si coglie nelle ellissi, nei rimandi e nei differimenti di senso, nell'occlusione di un vuoto, come quello lasciato dall'atto migratorio. Nel fruscio di Odradek, Giorgio Manganelli riconosceva il rumore sottile della prosa (Lazzarin 2008; <<http://italies.revues.org/634>>); *Spaltkopf* invece fluttua al di sopra delle teste degli uomini, nutrendosi della loro energia e, nel romanzo omonimo, restituendo ai lettori i segreti più scomodi nascosti dai personaggi.

Non a caso le *creature liminali* sono associate all'oltrepassare di un confine, proprio quel che fanno dolorosamente tutti gli Io di questa scrittrice. Ibrido appare anche il genere letterario scelto per entrare nella tematica identitaria: l'*autofiction* (Conterno 2011, 278), scrittura dell'Io, o forse addirittura dei tanti Io che l'arte inscena, in cui questa forma particolare di *Bildungsroman* si dipana tortuosamente, per vie disperate sull'orlo perenne di una crisi d'identità. Alla *Verwandlung* (metamorfosi) individuale, meno subitanea di quella di un Gregor Samsa ma altrettanto strisciante e d'impatto sul lettore, si accompagna la *Auswanderung*, collettiva sì, ma vissuta come esperienza isolante per chi non si lascia incantare da facili schemi di contrapposizione noi-voi. Dopo aver incontrato tante personalità migrate da e a se stesse, dopo averle accompagnate nei loro sconfinamenti, nelle loro fughe e nei loro mondi segreti, chi legge rimane spesso disorientato; i personaggi alla fine non trovano una sistemazione definitiva, rassicurante, un luogo che in qualche modo li risarcisca del loro vissuto di piccole e grandi umiliazioni, delle loro ferite e del loro randagismo. L'unica conquista possibile a livello individuale rimane la resistenza attiva della persona a qualsiasi tentativo di spersonalizzarla, il suo esserci ribadito con le parole e coi fatti, al di là e al di sopra di ogni migrazione, esilio, cacciata – l'essere nel mondo di quel qualcuno che rimane sempre necessariamente "altro" e la cui presenza è irriducibile ad etichette come "immigrato", "emigrato", "extracomunitario", "dell'Est".

Dunque è impossibile sopprimere lo straniero interiore ed è incontrollabile quella voce altra, fuori campo, segnalata in corsivo in *Ebenbilder* come in *Spaltkopf*, che rappresenta una sorta di canale sotterraneo attraverso il quale riaffiorano le

memorie dal sottosuolo dell'Io⁷. Ancora una volta appaiono calzanti le parole di Fulvia Carnevale: “Questa maniera di farsi parola del corpo è detta strana perché scombina le geometrie rassicuranti della soggettività e non rappresenta nient'altro che l'equilibrio fragile dell'esclusività inclusiva della nuda vita, la parola momentaneamente ritrovata della plebe” (2005, 142).

Dalla cripta dei ricordi, da sotto le macerie di un mondo che non c'è più, di tutta una vita vissuta in fuga e alla ricerca di pace, silenzio, raccoglimento, l'Io di questa *autofiction* estrae solo se stesso o meglio una della tante immagini riflesse di se stesso. Abbandonata da tutti, marito e amante compresi, sperimentando differenti percorsi e diversioni, la narratrice di *Ebenbilder* non ha trovato una nuova pelle lasciandosi alle spalle quella vecchia, la *Schlangenhaut* (pelle di serpente) della quale non ha saputo liberarsi per entrare in una nuova vita, restando sospesa, in bilico, sulla soglia. Questa condizione la isola e la allontana anche dalla figlia che invece sembrerebbe incarnare un perfetto tentativo di integrazione nel Paese in cui sua madre è approdata senza mai veramente gettarvi l'ancora; a ben vedere, però, anche il personaggio della figlia è ibrido, come appare evidente nel suo intento di ribattezzarsi Marlena (anziché accettare il nome Lena) per imitare quanto di più germanico esista nell'immaginario collettivo, ossia Marlene Dietrich, copiandone le pose, gli abiti e le acconciature e riscuotendo un enorme successo tra i collezionisti d'arte – a differenza della madre che anche in questo senso rimane tagliata fuori. Le rimangono i ritratti schizzati del volto di Lena, del marito e gli autoritratti, fantasmi del passato che un tempo hanno animato la casa in cui la donna è rimasta sola invecchiando, ritraendosi in se stessa. Nelle ultime righe del testo ricompare quella *Stille* rimpiaanta e ricercata tutta la vita, quella calma atemporale che solo il mare ghiacciato dell'infanzia della narratrice sembrava poter contenere. Adesso il silenzio acquista sfumature plumbee e al posto del Mar Baltico troviamo un Danubio le cui onde sembrano corrispondere alle lontananze e ai ricongiungimenti di cui è stato teatro tutto il corso della vita di questo personaggio.

Ancora non è noto il modo in cui questo estratto verrà inserito nel corpo complessivo del romanzo che è ancora in fase di lavorazione; l'immagine conclusiva di *Ebenbilder*, che comunque rimane aperta nella sua potenzialità di parte di un tutto *in fieri*, è quella di un desiderio apparentemente irrealizzabile: “Ich wäre auch gerne ein Fluss, denke ich” (Vorrei essere un fiume anch'io, penso). Forse quest'anelito è il compito stesso della scrittura, che si fa fiume e oppone la propria nuda vita, che continuamente fluisce, alle separazioni che strutturano l'esistenza ingabbiandola.

⁷ Per un'indagine sulla tradizione antropologica e culturale dei termini che indicano lo straniero e sulle implicazioni tra categoria sociologica e categoria letteraria, si rimanda al volume *Lo straniero* di Remo Ceserani (1998).

Riferimenti bibliografici

Opere di Julia Rabinowich

- Rabinowich Julia (2003), “Lektion 3, Sprung. Satz. Schnitt.” (Lezione numero 3, salto. Frase. Taglio.), in Christa Stippinger (Hrsg.), *Wortbrücken. Anthologie* (Ponti di parole), Wien, Edition Exil, 9-29.
- (2004a), “Schreibkrampf” (Crampo dello scrittore), in Batya Horn, Elisabeth Wäger (Hrsgg.), *Schreibrituale* (Rituali di scrittura), Wien, Edition Splitter, 28-29.
- (2004b), *Be-Sitzer, Bilderbuch für Erwachsene* (Possessori, libro illustrato per adulti), Wien, Publikationsreihe Hofmobiliendepot.
- (2005), “Abgebissen nicht abgerissen” (Addentato, non dentellato), in Milo Dor (Hrsg.), *Angekommen* (Arrivati), Wien, Picus Verlag, 43-46.
- (2006a), “Leidenschafften” (Passioni), in Batya Horn, Christian Baier (Hrsgg.), *Leidenschafften. Eine Anthologie* (Passioni. Una antologia), Wien, Edition Splitter, 50-52.
- (2006b), “Die Hunde von Ostia” (I cani di Ostia), in Michael Hametner (Hrsg.), *Eisfischen. Das Beste aus der MDR-Literaturwettbewerb* (Pesca sul ghiaccio. Il meglio dei concorsi letterari della MDR), Halle-Saale, Mitteldeutscher Verlag.
- (2007a), *Nach der Grenze* (Oltre il confine), Wien, Sesslerverlag.
- (2007b), “Punktgenau” (Con precisione), in Batya Horn (Hrsg.), *Pedanten und Chaoten. Eine Anthologie* (Caotici e pedanti. Una antologia), Wien, Edition Splitter, 22-23.
- (2007c), *Tagfinsternis* (Buio di giorno), Wien, Edition Exil.
- (2008a), *Orpheus im Nestroyhof* (Orfeo al Nestroyhof), Wien, Sesslerverlag.
- (2008b), *Romeo ± Julia* (Romeo±Giulietta), Wien, Sesslerverlag.
- (2009a), *Fluchtarien. Monolog für drei Stimmen und eine Tastatur* (Arie di fuga. Monologo per tre voci ed una tastiera), Wien, Sesslerverlag.
- (2009b), “Fremdkörper” (Corpi estranei), in Medusa Mieze, Travnicsek Cornelia (Hrsgg.), *How I fucked Jamal. Warnung! Kann Spuren von Vögeln enthalten* (How I fucked Jamal. Attenzione! può contenere tracce di uccelli), Wien, Milena Verlag, 99-102.
- (2009c), “Fluchtarien. Erste Partitur” (Arie di fuga. Prima partitura), in Monika Mertl (Hrsg.), *Unterwegs. Salzburger Festspiel-almanach* (Almanacco del festival di Salisburgo), St. Pölten-Salzburg, Residenz Verlag, 111-113.
- (2009d), “Janus in Babylon” (Giano a Babilonia), in Fritz Niemann, Eva Vasari (Hrsgg.), *Wienzeilen. Die interkulturelle Anthologie* (Righe viennesi. L'antologia interculturale), Weitra, Bibliothek der Provinz, 48-57.
- (2010a), *Auftauchen. Eine Bestandsaufnahme* (Emergere. Un inventario), Wien, Sesslerverlag.
- (2010b), *Stück ohne Juden* (Pièce senza ebrei), Wien, Sesslerverlag.
- (2010c), “Unter Kranken” (Fra malati), Batya Horn, Christian Baier (Hrsgg.), in *Schlagler & Treffer. Eine Anthologie* (Successi e stoccate), Wien, Edition Splitter, 63-74.
- (2011a), *Herznovelle* (Novella del cuore), Wien, Deuticke.
- (2011b [2008]), *Spaltkopf* (Testa divisa), Wien, Edition Exil.
- (2012), *Die Erdfresserin. Roman* (La divoratrice di terra. Romanzo), Wien, Deuticke.

Altri testi consultati

- Agamben Giorgio (2006 [1977]), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi.
- Calligaro Renato (2003), “TempoFermo”, 1, <<http://goo.gl/9uIshD>> (09/2015).

- Carnevale Fulvia (2005), “La plebe o lo straniero interiore”, in Mirella Bandini, Alice Becker-Ho, Fulvia Carnevale *et al.*, *Antasofia. Vol. IV. Play: cronache dall'epoca del trionfo dello spettacolo*, Milano, Mimesis Editore, 135-144.
- Ceserani Remo (1998), *Lo straniero*, Bari-Roma, Editori Laterza.
- Conterno Chiara (2011), “Spalkkopf di Julia Rabinowich: un romanzo tra fiabe e realtà”, in Andrea Gullotta, Francesca Lazzarin (a cura di), *Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, Bologna, I libri di Emil, 117-130.
- (2013), “Traumi multipli. Zwischenstationen di Vladimir Vertlib e Spalkkopf di Julia Rabinowich”, *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, 2, 269-283; <<http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/13822>> (09/2015).
- Disoski Meri (2011), “Im Dazwischen schreiben?”, *Migrazine*, 1, <<http://www.migrazine.at/artikel/im-dazwischen-schreiben>> (09/2015).
- Finger Anke (2006), *Das Gesamtkunstwerk der Moderne* (L'opera d'arte totale dell'era moderna), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Grabovszki Ernst (2009), “Abgründe haben mich immer angezogen’. Julia Rabinowich” (‘Gli abissi mi hanno sempre attratta’. Julia Rabinowich), *Wiener Zeitung Ausgaben*, 20 marzo; <<http://goo.gl/i044ON>> (09/2015).
- Grossi Lina, Rossi Rosa (1997), *Lo straniero. Letteratura e intercultura*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Hausbacher Eva, Klaus Elisabeth, Poole Ralph, Schmutzhart Ingrid, Brandl Ulrike, Hrsgg. (2012), *Migration und Geschlechtverhältnisse. Kann die Migrantin sprechen?* (Migrazione e rapporti fra i sessi. Può la migrante parlare?), Wiesbaden, Springer.
- Hofmann Michael, Patrut Iulia-Karin (2015), *Einführung in die interkulturelle Literatur* (Introduzione alla letteratura interculturale), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lazzarin Stefano (2008 [2006]), “Vipistrello, colombre, animale giglio: vampiri linguistici del Novecento italiano”, *Italies*, 10, 271-291; <<http://italies.revues.org/634>> (09/2015).
- Muaremi Jeta (2013), *Erinnern und Erzählen in “Spalkkopf” von Julia Rabinowich* (Ricordare e raccontare in “Spalkkopf” di Julia Rabinowich), Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien; <<http://othes.univie.ac.at/27191/>> (09/2015).
- Petsch Barbara (2012), “Julia Rabinowich: ‘Wenn man Glück hat, überlebt man!’” (Julia Rabinowich: “Se si ha fortuna, si sopravvive!”), *Die Presse*, 15 Dezember <<http://goo.gl/cR4vzb>> (09/2015).
- Pisa Peter (2012), “Julia Rabinowich über ‘Die Erdfresserin’” (Julia Rabinowich a proposito de “La divoratrice di terra”), *Kurier*, 4 August; <<http://kurier.at/kultur/literatur/julya-rabinowich-ueber-die-erdfresserin/806.937>> (09/2015).
- Reiter Andrea (2014), “The Appropriation of Myth as a ‘Language’ in Julia Rabinowich’s ‘Jewish’ Novels”, *Leo Baeck Institute Yearbook*, 59, 267-286; <<http://leobaeck.oxfordjournals.org/content/early/2014/07/23/leobaeck.ybu013>> (09/2015).
- Schilly Julia (2008), “Dann hätten wir bald viele Würstelstand-Literaten” (Allora avremmo subito molti letterati da baracchino delle salsicce), *Der Standard*, 19 novembre; <<http://goo.gl/kqFzSO>> (09/2015).
- Sosnicka Dorota (2013), “Die Fremde, die man in sich trägt: Zum Erzählverfahren im Roman *Spalkkopf* von Julia Rabinowich” (L'ignoto che portiamo dentro di noi: a proposito del procedimento narrativo nel romanzo *Spalkkopf* di Julia Rabinowich), in Joanna Drynda, Marta Wimmer (Hrsgg.), *Neue Stimmen aus Österreich. 11 Einblicke in die Literatur der Jahrtausendwende* (Nuove voci dall'Austria. 11 sguardi sulla letteratura di fine millennio), Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 78-91.

Ebenbilder

Julya Rabinowich

Eine Hand am Holzrahmen, gesprungener Lack rau unter den Fingerkuppen. Der leichte Vorhang bläht sich im Wind auf die Straße hinaus. Ein Hund bellt. Kinder schreien. Ein warmer Frühlingstag. Angenehm auf der Haut. Ich habe mich auch nach Jahren nicht an diese höfliche Wärme gewöhnt, nicht gewöhnen können, die mich hier immer umgibt. Im Herbst, im Frühjahr, sogar ab und zu im Winter. Im Sommer stülpt sich die Stadthitze über mich, wenn ich ihr nicht entkommen kann, in die Berge zum Beispiel, oder weit weg, und ans Meer. Ans Meer. Ich schließe die Augen.

Eine dicke Eisschicht, undurchdringlich weiß in weiß der übrigen Schneelandschaft, der Himmel weiß, und der Schnee, der aus dem Himmel auf das gefrorene Wasser fällt. Dunkel sind nur meine lockigen Haare, die unter der Pelzmütze hervorquellen, und in denen die Schneeflocken hängenbleiben als Eisköniginnen-schmuck, die Haare, und meine Lederfäustlinge auf der Lehne des finnischen Sitzschlittens, auf dem meine Großmutter sitzt, die Hände im Muff aus Kaninchenfell vergraben. Schwarze Kufen des Schlittens neben meinen Schlittschuhkufen.

Ich gleite, gleite mit ihr über das Meer, die Küste entlang, von der ich nur raten kann, wo sie beginnt, wo das Meer aufhört. Unter mir knackt das Eis in der Tiefe. Über unseren Köpfen schreien Möwen. Stoßen hinab. Im Schnee sind sie fast unsichtbar bis auf das Gelb des Schnabels, das Dunkel der Flügelränder. Die Füße der alten Frau baumeln in feinen, geschnürten Pelztiefelchen hilflos über dem Boden, der Sitz ist sehr hoch. Auf ihren Knien habe ich eine bestickte Filzdecke ausgebreitet. Ich höre das Geräusch, das Metall auf Eis macht, ich höre die Möwen, ich höre ihren Atem. Ein feiner Ton, der aus ihrer Brust mit der dampfenden Luft entweicht, und das leise Klingeln der rotlackierten Glöckchen, die auf der Holzlehne befestigt sind. Immer wieder, wenn ich die Augen schließe, bin ich wieder dort, auf dem Eis, und wir gleiten durch den russischen Winter, mein Haar ist schwarz, und meine Lippen weich, und die Möwen begleiten uns.

*

Hier in Wien habe ich auch Möwen gesehen, im Winter bedeckten sie die Wiesen vor dem Bellevue-Schloß, obwohl sich dort weit und breit kein großes Gewässer befindet, sie gingen geschäftig zwischen den abgedeckten Blumenbeeten umher. Oft hatte es im Winter nicht oder nur kurz geschneit, die festen Schneedecken auf den asphaltierten Straßen meiner Geburtsstadt gehörten hier für immer meiner Vergangenheit an.

“Du wirst dich gewöhnen”, sagte mein Mann. “Hier ist es auch schön. Vertrau mir.”

Jedes Abwenden von seiner Heimat nahm er mir persönlich übel, als wäre es sein Versagen.

Manchmal brachte er mich zum zugefrorenen Teich und drückte mir Schlittschuhe in die Hand, und wartete darauf, dass ich mich unbändig darüber freuen würde.

Ritratti viventi

Julya Rabinowich

Traduzione di Diana Battisti

Una mano sulla cornice di legno, smalto scrostato ruvido sotto la punta delle dita. La tendina leggera sventola sulla strada. Un cane abbaia. Bambini gridano. Una calda giornata di primavera. Sensazione piacevole sulla pelle. Anche dopo anni non mi sono abituata, non ho potuto abituarci, a questo caldo cortese che qui mi circonda sempre. In autunno, in primavera, ogni tanto perfino in inverno. In estate la canicola cittadina si accanisce su di me, quando non riesco a sfuggirle, ad esempio verso le montagne, o via lontano e verso il mare. Verso il mare. Chiudo gli occhi.

Una spessa coltre di ghiaccio, impenetrabilmente bianca nel bianco del paesaggio nevoso circostante, il cielo bianco, e la neve che dal cielo cade sull'acqua ghiacciata. Scuri sono solo i miei capelli ondulati, che emergono dal berretto di pelliccia, e fra i quali i fiocchi di neve rimangono sospesi come gioielli da regina delle nevi, i capelli, e i miei guantini di pelle sulla barra della slitta finlandese sul quale siede mia nonna, le mani sepolte nel manicotto di pelliccia di coniglio. Le lame nere della slitta accanto alle lame dei miei pattini.

Io scivolo, scivolo con lei al di sopra del mare, lungo la costa della quale posso solo indovinare dove inizi, dove finisca il mare. Sotto di me scricchiola il ghiaccio nelle profondità. Sopra le nostre teste gridano i gabbiani. Scendono in picchiata. Nella neve sono quasi invisibili tranne che per il giallo del becco e lo scuro che contorna le ali. I piedi della vecchia signora penzolano inerti al di sopra del terreno negli stivaletti belli di pelle con i lacci, il sedile è molto alto. Sulle sue ginocchia ho disteso una coperta di feltro ricamata. sento il rumore del metallo sul ghiaccio, sento i gabbiani, sento il loro respiro. Una nota sottile che sfugge dal loro petto insieme all'aria che evapora, ed il lieve tintinnare delle campanelline laccate di rosso fissate sulla barra di legno. Ogni volta che chiudo gli occhi sono di nuovo lì, e scivoliamo attraverso l'inverno russo, i miei capelli sono neri e le mie labbra morbide, e i gabbiani ci accompagnano.

*

Anche qui a Vienna ho visto i gabbiani, d'inverno ricoprivano i prati davanti al castello del Belvedere, sebbene lì non si trovi l'ombra delle grandi distese d'acqua, si aggiravano indaffarati fra le aiuole ricoperte di fiori. Molte volte in inverno ha nevicato poco o nulla, le spesse coltri di neve sulle strade asfaltate della mia città natale appartenevano qui per sempre al mio passato.

“Ti abituerai”, diceva mio marito. “Anche qui è bello. Credimi”.

Prendeva sul personale ogni mio rifiuto nei confronti della sua terra, come fosse stato un suo fallimento.

Talvolta mi portava al laghetto ghiacciato e mi metteva in mano i pattini, aspettandosi da parte mia una gioia sfrenata.

Ich wollte aber hier in Wien keine Schlittschuhe haben. Als Lena groß genug war, am Eislaufplatz ihre Runden unter ohrenbetäubender Musik zu drehen, da begleitete ich sie einige wenige Male. Es fühlte sich nach Betrug an, die eingeengte Fläche, der Bratwurst-geruch, die Beschallung, das alles war eine Farce verglichen mit der Zeitlosigkeit des gefrorenen Meeres. Ich kehre in diese Stille zurück, dann, wenn es laut

Ich habe sie gemalt, diese weiße Stille. Leinwände, Aquarelle, Bleistiftskizzen.

Mal stehe ich hinter dem Schlitten der alten Frau, mal daneben, oder ganz weit weg, als kleiner dunkler Strich im Schwerelosen. Manchmal malte ich nur ihr Gesicht im Großformat: das koboldhafte Lächeln, die halbgeschlossenen Augen, das Haar, das ihr über den Schal fällt als feiner Spinnweben. Hohe Backen-knochen, kleine, platte Nase, die Haut reispapierfein und hell wie Porzellan, auf dem noch hellere Flecken der Schneeflocken tanzen.

“Mach doch endlich was anderes”, hat Lena gesagt, sobald sie groß genug war, Kritik an mir zu üben. Auf Deutsch sagte sie das. Sie sprach kein Russisch. Das hatte mein Mann ausdrücklich gewünscht. Ich sollte meine Vergangenheit hinter mir lassen und das Kind in jene Zukunft mitnehmen, die er uns so großzügig zugedacht hatte.

“Mal doch endlich etwas anderes.”

“Wer soll das alles denn kaufen”, sagte sie viel später.

Und noch später sagte sie: «Du wirst zu langsam. Die Zeit steht nicht still, Mama.»

Ich habe ihr nichts darauf geantwortet. Die Keilrahmen, die zwischen uns standen, mit einem Ruck gehoben und ins Regal geschoben. Meine Hände haben gezittert, aber sie zittern oft, auch ohne Anlass, nur wenn ich den dünnen Pinsel, zuvor mit meinen dünnen Lippen gespitzt, über das Papier gleiten lasse wie meine Füße damals über das Eis, da zittern sie nie.

Lena nannte sich zu dem Zeitpunkt bereits Marlana, und versuchte, die Dietrich zu kopieren. Mit weiten Hosen und hellen Wasserwellen im Haar. Diese hybride Version hatte weder mit Lena, noch mit Marlene zu tun, außer in ihren Fotos und Videos, in denen sie den richtigen Winkel wählte, den passenden Schatten, und dann noch stundenlange Bearbeitungen am Computer folgen ließ. Im Unterschied zu mir hatte sie Erfolg. Kunstsammler waren bereit, ihr lächerlich hohe Summen zu bezahlen.

“Die Zeit steht nicht still”, sagte sie, und versuchte, in die Vergangenheit zurückzukehren. An meiner statt in die Vergangenheit, die aber nicht meine Vergangenheit war, sondern die deutsche. Kaum etwas wäre mir fremder gewesen als Marlene Dietrich.

Die Zeit steht nicht still, das stimmt, aber man kann sie anhalten. Mit Papier und Farbe.

Ein anderes Bild: *Ich drücke Lena an meine nackte Brust, die angeschwollen aus meinem Körper ragt, die Vorhöfe sind feuerrot.* Ich fühle augenblicklich die Hitze wieder, die von mir Besitz ergriffen hatte, und die ihren Ursprung in meinen Brustwarzen nahm, die sie nicht und nicht in ihren kleinen verkniffenen Mund nehmen wollte.

Oder dieses: *Mein Mann sitzt nackt am Bettrand. Er sieht zum offenen Fenster hinaus. Eine Zigarette zwischen den Fingern. Draußen ist es nebelig, man kann die Straßenlaterne gegenüber kaum erkennen. Die hereinströmende Winterluft verbläst den Rauch zu Schlieren. Im Schloss der Kinderzimmertür steckt der Schlüssel. Schmalere Lichtstreifen fällt herein. Er sitzt in diesem Lichtstreifen wie im Scheinwerferlicht einer ärmlich eingerichteten Bühne.* Ihn wollte ich niemals kränken. Aber lügen wollte ich auch nicht. Ich habe lange versucht, es zu vermeiden.

Io invece qui a Vienna non volevo i pattini. Quando Lena è diventata abbastanza grande da volteggiare sulla pista da pattinaggio al suono di una musica assordante, l'ho accompagnata qualche volta. Ma sapeva d'inganno, la superficie ristretta, l'odore di salsiccia affumicata, gli altoparlanti, era tutto una farsa in confronto all'infinità del mare congelato. Ritorno a quel silenzio, quando intorno a me c'è frastuono, quando l'inquietudine prende il sopravvento.

L'ho dipinto, questo silenzio bianco. Tele, acquerelli, schizzi a matita.

A volte sto in piedi dietro la slitta della vecchia signora, a volte accanto, o molto distante come un segno scuro nell'imponderabile. Talvolta ho dipinto solo il volto di lei in grande: il sorriso da folletto, gli occhi socchiusi, i capelli che ricadono sullo scialle come una tela di ragno sottile. Zigomi alti, naso piccolo e piatto, le pelle fina come carta di riso e chiara come porcellana, ove danzano macchioline ancor più chiare dei fiocchi di neve.

“Ma fai qualcosa di diverso!” ha detto Lena, non appena è stata grande abbastanza da criticarmi. In tedesco me l'ha detto. Non parlava russo. Era stato un esplicito desiderio di mio marito. Avrei dovuto lasciarmi il passato alle spalle e portare la bimba con me verso quel futuro che lui così generosamente aveva progettato per noi.

“Dipingi un po' qualcosa di diverso!”.

“Ma chi se le compra tutte queste cose”, ha detto molto dopo. E ancor più tardi ha detto: “Stai diventando troppo lenta. Il tempo non aspetta, mamma”.

Non le ho risposto nulla. Le cornici quadrate che si frapponevano fra noi due tirate su di scatto e spinte nello scaffale. Le mie mani tremavano ma tremano spesso, anche senza motivo, solo quando, dopo averlo appuntito prima fra le mie labbra sottili, lascio scivolare sulla carta il pennello sottile, come un tempo i miei piedi sul ghiaccio, solo allora non tremano mai.

Lena in quel periodo si faceva chiamare già Marlena e tentava di copiare la Dietrich. Con pantaloni ampi e la messa in piega nei capelli chiari. Questa versione ibrida non aveva a che fare né con Lena né con Marlene tranne che nelle sue foto e nei video dove sceglieva l'angolazione giusta, l'ombra adatta e a cui seguivano rielaborazioni di ore e ore al computer. Al contrario di me aveva successo. I collezionisti di arte erano pronti a pagarle cifre ridicolmente alte.

“Il tempo non aspetta”, diceva mentre cercava di tornare al passato. Al posto mio in un passato che però non era il mio bensì quello tedesco. Difficilmente qualcosa poteva appartenermi meno di Marlene Dietrich.

Il tempo non aspetta, è vero, ma lo si può fermare. Con carta e colori.

Un'altra immagine: *stringo Lena al seno nudo che si erge gonfio dal mio corpo, le areole sono rosso fuoco*. Torno a sentire istantaneamente l'ardore che si era impossessato di me e che nasceva dai miei capezzoli che lei non voleva prendere nella sua piccola bocca contratta, no e poi no.

O quest'altra: *mio marito siede nudo sul bordo del letto. Guarda fuori oltre la finestra aperta. Una sigaretta fra le dita. Fuori è nebbioso, si riconoscono appena i lampioni di fronte. L'aria invernale che irrompe soffia via il fumo in fili sottili. Nella serratura della stanza dei bambini, la chiave. Un'esile stria di luce passa attraverso. Lui siede in mezzo a questa stria come nella luce dei riflettori di un palcoscenico arredato miseramente*. Non ho mai voluto farlo soffrire. Ma anche mentire non volevo. Ho tentato a lungo di evitarlo.

Abgestreifte Leintücher. Ich und Mark, Haut an Haut. Andere Art von Hitze. Wir halten uns fest, seine Hände an meinem Rücken, meine Hände auf seinem. Unsere dünnen Beine ineinander verflochten. Wir liegen bewegungslos. Wir schweigen.

Wir liegen und schweigen in Amsterdam. In Moskau. In Tel Aviv. In Rom. Überall, wo er Kongresse besucht, überall, wohin ich kurzfristig flüchten kann. In Wien, In St. Petersburg, in New York. In Bad Ischl, in Darmstadt.

In Boston.

In Wien.

In Wien.

Lang vorbei.

*

Ich ziehe den Vorhang mit einem Ruck zu, wende mich ab vom Fenster, wende mich ab und gehe wieder zur Staffelei. Die frisch angerührte Farbe überlagert alle Gerüche, die von der Straße herein kommen, wie Mark alle anderen Männerbilder überlagert. Es waren nicht viele. Viele waren es nicht. Und ihre Gesichter blieben so fern, dass sie ineinander übergingen, verschwammen. Aquarellportraits, die man unter Wasser gehalten hatte. Die Zeit fließt, aber man kann sie nicht anhalten, die Farbe trocknet, die Erinnerung trocknet auch. Wird spröde und bleicht aus, löst sich in kleinen Partikeln von meinem Bewusstsein. Während er deutlich scheint, als wäre unser letztes Treffen vorige Woche gewesen. Seine Hände hielt ich für zart, bis er mir das Gegenteil bewies. Sie konnten sich auf meine Schulter legen, so angenehm, wie der Luftzug jetzt eben am Fenster, und nur halb so fremd wie dieser. Schwer vorstellbar, dass die gleichen Finger über Leben und Tod anderer entscheiden würden, entscheiden konnten.

Jahrelang entschieden.

Er war es gewohnt, dieses Fremdentenden über anderer Menschen Leben, so gewohnt, dass er mich genauso behandelt hatte, und ich, gewohnt, meinem Gefühl zu folgen, ließ es geschehen.

*

Lena wollte immer mehr von mir wissen, je älter sie wurde, und mein Bedürfnis, bestimmte Bereiche meines Lebens vor ihr in Sicherheit zu bringen, wurde grösser. Ich hatte Angst, sie würde meine Geheimnisse aus mir heraus saugen statt der hellen Muttermilch, die wesentlich süßer und bekömmlicher gewesen wäre, aus mir heraus saugen und mich als erschlaffende Hülle ohne jedem Rätsel zurücklassen.

Abgestreifte Schlangenhaut, die vom Wind über die Straßen Roms geweht wird. Zartes kleingemustertes Schuppengrau, durchscheinender Schatten.

Marmorquader.

Damals zückte ich meinen Notizblock wie andere ihre teuren Kameras zückten. Ich verließ mich nie auf Technik, ich verachtete sie. Die Technik war meine Gegenspielerin um Marks Gunst. Wir standen in der gleißenden Mittagssonne auf aufgeheizten Marmorplatten, die noch durch die Schuhsohlen zu spüren waren.

Mein deutschsprachiger Mann war mit meiner deutschsprachigen Tochter in Wien geblieben. Sie glaubten, ich sei auf Kur gefahren. In die Berge.

Lenzuola rigate. Io e Mark, pelle a pelle. Un altro genere di ardore. Ci teniamo stretti, le sue mani sulla mia schiena, le mie mani sulla sua. Le nostre gambe magre intrecciate le une alle altre. Stiamo sdraiati immobili. Silenziosi.

Sdraiati e silenziosi ad Amsterdam. Mosca. Tel Aviv. Roma. Ovunque lui visiti congressi, ovunque io possa fuggire con poco preavviso. A Vienna, San Pietroburgo, New York. A Bad Ischl, Darmstadt.

A Boston.

A Vienna.

A Vienna.

Finita da tempo.

*

Tiro la tendina con uno strattone, lascio la finestra, lascio e torno al cavalletto. Il colore appena mescolato sovrasta tutti gli odori che provengono dalla strada, come Mark sovrasta tutte le altre immagini di uomini. Non sono stati molti. Molti non erano. Ed i loro volti sono rimasti tanto distanti da sfumare gli uni negli altri, confondendosi. Ritratti ad acquerello tenuti sott'acqua. Il tempo scorre ma non si può fermare, il colore si prosciuga, anche il ricordo si prosciuga. Diviene arido e sbiadito, si dissolve in particelle della mia coscienza. Mentre appare chiaro come se il nostro ultimo incontro fosse avvenuto la settimana scorsa. Credevo che le sue mani fossero tenere fin quando non mi ha dimostrato il contrario. Sapevano poggiarsi sulle mie spalle, garbate come il soffio d'aria alla finestra poco fa, ma meno estranee. Difficile immaginare che quelle stesse dita avessero deciso della vita e della morte altrui, che potessero decidere.

Decidere anni e anni.

Era abituato a questa discrezionalità sulla vita altrui, talmente abituato da trattarmi esattamente allo stesso modo, ed io, abituata a seguire il sentimento, l'ho permesso.

*

Lena voleva saperne sempre di più sul mio conto via via che cresceva, ed aumentava la mia esigenza di portare al sicuro da lei certi ambiti della mia vita. Temevo che succhiasse i miei segreti al posto del limpido latte materno, che sarebbe stato decisamente più dolce e sano, che me li succhiasse via per poi lasciarmi lì, involto floscio senza enigmi.

Pelle di serpente sfilata, soffiata dal vento per le strade di Roma. Tenue grigio squamoso a piccoli disegni, l'ombra vi trapela.

Cubo di marmo.

All'epoca sguainavo il mio taccuino come altri sguainavano le loro fotocamere costose. Non mi sono mai affidata alla tecnica, la disprezzavo. La tecnica era la mia rivale nella conquista di Mark. Al sole brillante di mezzogiorno stavamo in piedi su lastre di marmo rovente, che potevamo sentire anche attraverso le soles delle scarpe.

Mio marito germanofono era rimasto a Vienna con la mia germanofona figlia. Credevano stessi facendo un soggiorno di cura. In montagna.

Ich aber stand neben Mark in der flirrenden Hitze und zeichnete. Der Schatten meiner Hände fiel über das Papier und die Schatten, die ich auf die skizzierte Straße auftrug. Mark fluchte. Auf Russisch. Er würde einen Sonnenstich bekommen, einen Sonnenbrand, das UV-Licht sei schädlich, was mir einfiel, wie lächerlich. Wie lächerlich. Ich sollte lieber ihn ein hochwertiges Foto für mich machen lassen, als Erinnerung, hier, genau hier, ich sollte mich doch unter diese schöne Palme setzen.

Das Schöne ist wichtig. In diesem Augenblick aber faszinierte mich das Vergangene noch mehr als das Schöne. Das Vergangene, das sich trotzdem noch in fast fliegender Bewegung befand. Schwerelos. Spielerisch. Er berührte meinen nackten Rücken. Ich schloss die Augen. Ließ das Papier sinken. Die Gewissheit, dass auch dieses Treffen nur kurz währen würde. Keine Alternative zu meinem Wiener Leben. Als ich die Augen wieder öffnete, war die Schlangenhaut verschwunden und Mark immer noch da.

*

Menschenhaut verwelkt, statt sich zu erneuern. Ich habe gelernt, das zu akzeptieren. Mein Mann, der mich verließ, noch bevor Mark mich verließ, ist schon lange tot. Ich lebe in Wien. Ich war seit Jahren weder in Russland, noch in Amerika. Nicht einmal in Italien. Ich gehe nicht gerne auf Reisen, wenn niemand mit mir aufbricht. Wenn keiner auf mich wartet.

Und ich kann es mir kaum noch leisten.

Wenn ich das Vergangene nur so leicht hätte ablegen können, wie die Schlange es getan hatte. Denke ich heute. Was dann gewesen wäre. Jahre später denke ich das, wenn ich die Wohnung durchstreife, ohne etwas darin finden zu wollen, das mich erinnert an alle, die einmal hier lebten. Sehe ab und zu dennoch meine Werke an. Sehe in die trügerischen Spiegel der alten Selbstportraits. Skizzen von Lenas Gesicht. Von ihrem Vater. Öffne Türen und Fenster und schließe sie wieder. Ich werde hier niemals mehr ausziehen. Manchmal weiß ich nicht, ob das gut oder schlecht ist.

*

Ich gehe oft im Herbst an der Donau spazieren. Ich spüre den Widerstand, den mir die Windböen entgegen setzen, gerne. Meine Haare fliegen und manchmal die Mütze. Die Mütze ist nun schwarz und die Haare weiß, alles ist verdreht und hat sich in sein Gegenteil verkehrt, aber es fühlt sich auf absurde Art und Weise bekannt an. Der nebelfarbige Himmel ist immer gleich, und der Wind auf der Haut. Ich gehe Stunden. Ich werde nicht müde. Die Bäume biegen sich, schwarze Vögel fliegen auf. Niemand begleitet mich. Keine Glöckchen. Kein Schlitten. Wind und ich. Stille. Eigenartige Muster jagen über die stahlgraue Wasseroberfläche, einander entgegen und wieder auseinander, jagen dahin und verlaufen wieder, und kurz ist die Oberfläche wieder völlig glatt. Spiegelbilder.

Ich wäre auch gerne ein Fluss, denke ich.

Invece io me ne stavo accanto a Mark nel calore scintillante e disegnavo. L'ombra delle mie mani ricadeva sulla carta e sulle ombre che applicavo alla strada abbozzata. Mark impreca. In russo. Gli sarebbe venuta un'insolazione, una scottatura, i raggi ultravioletti erano pericolosi, cosa mi era saltato in mente, che cosa ridicola. Che cosa ridicola. Avrei fatto meglio a farmi scattare da lui una foto ad alta qualità, come ricordo, qui, proprio qui, seduta sotto questa bella palma.

Il bello è importante. Ma in quest'attimo il passato mi attrae ancor più del bello. Il passato che pur si muoveva ancora quasi in volo. In assenza di gravità. Leggero. Lui sfiorava la mia schiena nuda. Io chiusi gli occhi. Lasciai cadere il foglio. La certezza che anche quest'incontro sarebbe durato poco. Nessuna alternativa alla mia vita viennese. Quando riaprii gli occhi, la pelle di serpente era scomparsa e Mark c'era ancora.

*

La pelle umana avvizzisce, anziché rigenerarsi. Ho imparato ad accettarlo. Mio marito, che mi ha lasciata ancor prima che mi lasciasse Mark, è morto già da tempo. Io vivo a Vienna. Da anni non sono stata più né in Russia né in America. Nemmeno in Italia. Non mi piace viaggiare, se nessuno parte con me. Se nessuno mi attende.

E ormai riesco a stento a permettermelo.

Se solo fosse stato facile per me depositare il passato, come lo aveva fatto il serpente. Oggi ci penso. Chissà come sarebbe andata. Ci penso anni dopo, mentre vago per casa senza volervi trovare nulla che mi ricordi tutti coloro che un tempo hanno abitato qui. Ogni tanto però riguardo i miei lavori. Guardo negli specchi ingannatori dei vecchi autoritratti. Schizzi del volto di Lena. Di suo padre. Apro porte e finestre e le richiudo. Non lascerò mai più questa casa. A volte non so se sia un bene o un male.

*

Spesso in autunno vado a passeggio sul Danubio. Sento con piacere la resistenza che le raffiche di vento mi oppongono. I miei capelli volano via e a volte anche il cappello. Ora il cappello è nero ed i capelli bianchi, tutto è sottosopra e si è mutato nel suo opposto, ma in qualche modo per quanto assurdo ha un'aria familiare. Il cielo color della nebbia è sempre uguale, e anche il vento sulla pelle. Cammino per ore. Non mi stanco. Gli alberi si piegano, uccelli neri si levano in volo. Nessuno mi accompagna. Niente campanelline. Niente slittino. Il vento ed io. Quietè. Disegni bizzarri si rincorrono al di sopra della superficie d'acqua grigio acciaio, si uniscono e poi di nuovo si separano, si avvicinano rapidi e ancora si disperdono, e in un istante la superficie è di nuovo completamente liscia. Immagini riflesse.

Vorrei essere un fiume anch'io, penso.

Tuğrul Tanyol: la bellezza è una presa di posizione

Nicola Verderame

Berlin Graduate School Muslim Cultures and Societies, Freie Universität Berlin
([<Verderame@bgsmscs.fu-berlin.de>](mailto:Verderame@bgsmscs.fu-berlin.de))

Abstract

This short article outlines the life and work of Tuğrul Tanyol, a prominent living Turkish poet and one of the protagonists of the generation of poets who started their activity in the 1980s. In presenting the main biographical, stylistic, and thematic aspects of Tanyol's decades-long career, this article aims at making the Italian reader familiar with Tanyol's poetic world. A selection of his poems is presented in Italian translation.

Keywords: *lyric poetry, the Eighties, translation, Tuğrul Tanyol, Turkey*

Tuğrul Tanyol è nato a Istanbul nel 1953. Da bambino ha vissuto a Londra, dove il padre, il sociologo Cahit, lavorava. Al rientro in Turchia ha studiato nei Licei Saint Joseph e Kabataş Erkek Lisesi, laureandosi in Sociologia presso l'Università del Bosforo nel 1977, per poi conseguire il Dottorato presso l'Università di Istanbul. Attualmente vive a Istanbul dove insegna presso l'università Yeditepe.

La sua avventura poetica inizia nei primi anni Ottanta, con la pubblicazione della raccolta *Elinden Tutun Günü* (1983; Tenete il giorno per le mani). Il suo secondo libro, *Ağustos Dehlizleri* (1985; I labirinti di agosto) ha ricevuto il prestigioso Behçet Necatigil Şiir Ödülü (Premio di poesia Behçet Necatigil); dopo una parentesi durata cinque anni ha pubblicato *Sudaki Anka* (1990b; La fenice sull'acqua). Seguono le raccolte *Oda Müziği* (1992; Musica da camera) e *İhanet Perisinin Soğuk Sarayı* (1995; Il freddo palazzo della ninfa infedele). Le cinque raccolte sono state pubblicate in un unico volume nel 1997, ristampato nel 2008 con l'aggiunta di *Büyük Bitti* (2000; Finì l'incanto). Le opere più recenti sono *Her Şey Bir Mevsim* (2006; Ogni cosa una stagione), *Öncesi ve Sonrası* (2012; Il prima e il dopo), e *Gelecek Günlerin Şarabı* (2015; Il vino dei giorni a venire), a cui si affianca una nuova edizione dell'opera completa, di imminente pubblicazione presso la prestigiosa casa editrice Yapı Kredi. Tradotto in inglese, francese, spagnolo, tedesco, olandese, polacco e italiano, partecipa regolarmente a festival internazionali, in particolare in Sud America, dove la sua antologia *Los laberintos de agosto y otros poemas* (2003; I labirinti di agosto e altre poesie) è stata accolta con entusiasmo. Una scelta delle sue poesie è stata pubblicata in italiano nella rivista *Poesia e Spiritualità* ("Poesie", 2011a).

Accanto alla poesia, Tuğrul Tanyol ha pubblicato numerosi interventi di teoria e critica letteraria, di recente raccolti nel libro *İyi Şiir Koalisyonu* (2015a; La coalizione della buona poesia), ed è stato fra i promotori di riviste letterarie che hanno avuto un profondo impatto sul panorama della poesia turca dagli anni Ottanta a oggi. Insieme a Haydar Ergülen (cfr. Saraçgil 2013, Ergülen 2013), Metin Celâl, Adnan Özer, Mehmet Müfit e Oktay Taftalı, Tanyol è considerato uno dei massimi esponenti della “generazione degli anni Ottanta”. Gli anni Settanta erano stati segnati da una profonda politicizzazione della vita politica e letteraria turca; il “realismo sociale” si era imposto come la corrente dominante in poesia, e di conseguenza il vocabolario e l’immaginario realisti erano percepiti dai poeti e dal pubblico come gli unici possibili, tanto che, come ha recentemente sottolineato Saraçgil (2013, 92), diventa difficile distinguere un poeta dall’altro. In netto contrasto con questa omologazione del dire poetico, gli anni Ottanta vedono l’impegno collettivo di giovani intellettuali, fra cui Tanyol, per il rinnovamento del discorso poetico, attraverso riviste quali *Üç Çiçek* (Tre fiori), *Poetika* (Poetica), o *Şiir Atı* (Cavallo della poesia).

Il gruppo di poeti riuniti attorno a queste riviste è accomunato da una particolare attenzione all’interiorità del poeta. Da questo punto di vista, la “generazione degli anni Ottanta” riprende la lezione della corrente detta *İkinci Yeni* (Secondo Nuovo), che dagli anni Cinquanta in poi aveva introdotto nella poesia turca una nuova riflessività e immagini inedite. L’etichetta “generazione degli anni Ottanta”, tuttavia, non deve far pensare a un gruppo di intellettuali totalmente omogeneo, come suggerito recentemente dal critico Bâki Asiltürk (2013). Secondo Asiltürk, in questa generazione coesistono una tendenza all’immagine (di cui Tanyol è forse il massimo esponente), poeti orientati alla poesia narrativa, poeti che ricorrono al mito o al folclore dell’Anatolia, altri influenzati dalla poesia Beat o dalla corrente del *Garip* (Lo strano, detto anche *Birinci Yeni*: Primo Nuovo) dominante negli anni Quaranta (cfr. Bellingeri 1975 e 1979), una tendenza sociale (ma non caratterizzata dalla militanza politica), una corrente che attinge alla tradizione poetica turca della prima metà del Novecento, rifacendosi ai poeti Yahya Kemal (1884-1958), Asaf Halet Çelebi (1907-1958) e Behçet Necatigil (1916-1979).

In Tanyol, secondo Asiltürk (2013), l’immagine ha preminenza assoluta; tuttavia, come si potrà notare nelle poesie scelte per *LEA*, non mancano riferimenti alla mitologia e all’epica, che si fondono con un lirismo pervasivo e a una grande attenzione alla musicalità del verso (Ersöz 2014, 230). L’attenzione al ritmo, l’armonia dei suoni e la perfezione formale che traspaiono in tutta l’opera di Tanyol, dagli anni Ottanta a oggi, rivelano i suoi punti di riferimento letterari: i poeti Ahmed Hâşim (1884-1933), Cahit Sıtkı Tarancı (1910-1956), Oktay Rifat (1914-1988) formano una traiettoria lirica che si differenzia per la raffinatezza formale e l’attenzione all’interiorità del poeta, più che al suo ruolo politico e sociale. Fra i poeti stranieri prediletti figurano

Paz, Neruda, Vallejo, Rubén Darío, Montale, Pavese, Pessoa, Kavafis, Elitis (Tanyol 2011b).

Tanyol stesso sottolinea come il proprio principio guida, condiviso con Ergülen e altri esponenti della generazione degli anni Ottanta, sia sempre stato “*şiiirin şiiir olarak önemsenmesi, estetiğın ön plana alınması*” (Tanyol 1990a, 18; cit. in Asiltürk 2013, 53; considerare la poesia in quanto poesia, dando la priorità all'estetica). Per questa ragione i giovani poeti che iniziano a pubblicare poco dopo il colpo di stato del 1980 sono oggetto di critiche talvolta molto aspre da parte dei difensori del “realismo sociale”. Tanyol pubblica nei primi anni Ottanta la poesia che lo renderà famoso, “Cem Gibi” (Come Cem), in cui la storia del principe e poeta ottomano Cem (1459-1495), tenuto prigioniero dai Cavalieri di Malta e poi da Papa Innocenzo VIII, diventa una metafora sottile della sorte dell'intellettuale, in anni in cui la società turca è stravolta dalla violenza politica e da un sanguinoso colpo di stato.

Inoltre, per Tanyol il mondo interiore è in costante dialogo con il mondo naturale; gli elementi e la loro relazione con la fisicità dell'uomo offrono infinite immagini da cui la poesia fluisce in maniera apparentemente immediata e naturale. Tuttavia l'apparente spontaneità nei versi di Tanyol non deve ingannare: ogni verso è limato fino a perdere qualunque traccia di dissonanza o artificio. Se la natura è quindi il punto di partenza, la musica è al contempo un punto di arrivo e una fonte primaria di ispirazione. Nel corso di tre decenni di attività, infatti, Tanyol ha scelto di far dialogare la propria poesia con concetti musicali (“Crescendo”, “Decrescendo”, “Affettuoso”) e opere di compositori quali Galuppi, Hasse, Platti. L'amore per la musica italiana del periodo barocco distingue Tanyol dagli altri poeti turchi contemporanei. In maniera analoga, la pittura di maestri quali Magritte, Matisse, Angrand o Van Gogh ritorna nelle composizioni di Tanyol sotto forma di riferimenti a colori, personaggi, stati d'animo a volte rarefatti e immobili, a volte combattuti fra movimento impercettibile e corsa inarrestabile. Un'altra caratteristica del dire poetico di Tanyol, in un panorama poetico spesso intriso di riferimenti al folclore e alle tradizioni dell'Anatolia, è il riferimento alla mitologia e all'epica del mondo greco, con titoli quali “Bacchus”, “Lethe”, “Morfeus”, “Theseus”. Al contempo però non mancano riferimenti alla poesia ottomana classica, sia nella forma ritmica, sia nelle immagini usate. La sua raccolta *Sudaki Anka* rivela l'intento di coniugare l'eredità ottomana e un sentire attuale, in cui il poeta esplora la propria relazione con il tempo e la storia. Più di recente Tanyol ha proposto una personale riscrittura di uno dei componimenti più importanti della lirica ottomana, la poesia “Su Kasidesi” (1992; Qasida dell'acqua) del poeta ottomano Fuzûlî (1483-1556). La versione di Tanyol di “Su Kasidesi”, omonima, rivela un sottile gioco di rimandi alla forma metrica della *qasida*, presente nelle letterature dei paesi islamici e che consiste in una serie di distici rimati (*bayt*), in cui il nome del poeta era menzionato nel penultimo verso. Tanyol chiude la sua “Su Kasi-

desi” con il distico: “ve Tuğrul’un bardağındaki su / ırmak olduğu günleri özler hâlâ” (Tanyol 2012, 42-43; e l’acqua nel bicchiere di Tuğrul / ancora rimpiange i giorni in cui era ruscello). In questa miriade di riferimenti intertestuali si può affermare che la ricerca della bellezza sia la dominante poetica e allo stesso tempo costituisca una presa di posizione politica. A differenza dei poeti militanti nella sinistra turca degli anni Settanta, Tanyol non ha trattato esplicitamente temi politico-sociali fino all’ultima raccolta *Gelecek Günlerin Şarabı* (2015), che include poesie intitolate “Türkiye 2014” (Turchia 2014) o “Gezi Parkı” (Parco Gezi) sviluppatesi attorno all’esperienza di Parco Gezi. Le proteste di piazza, incentrate su temi quali cementificazione, autoritarismo e restrizioni alle libertà personali hanno coinvolto gran parte degli intellettuali turchi di tutte le età, dall’anziano Yaşar Kemal agli studenti universitari più giovani. La poesia “Türkiye 2014” ha significato una presa di posizione molto netta contro le politiche del governo; versi quali “o adam orada durmamalı / olmayan yerinde şimdi yalnızca bir hiç” (quell’uomo non deve stare là / è ormai solo un nulla in un nessun dove) o “o adam orada durmamalı / bana öyle bakmamalı” (quell’uomo non deve stare là / non deve guardarmi in quel modo) sono riferimenti espliciti al presidente Erdoğan, accusato di instillare l’odio nel paese (Tanyol 2015b, 65-69). In “Gezi Parkı”, invece, Erdoğan è “karanlık adam sevmez yeşili” (Tanyol 2015b, 54-55; l’uomo oscuro [che] non ama il verde).

Sebbene il punto di partenza di questi componimenti sia un profondo disincanto verso la realtà sociopolitica della Turchia di oggi, Tanyol lascia trasparire una certa fiducia nella solidarietà umana, fosse anche nel pianto comune per le vittime del disastro della miniera di Soma, come nella poesia “Soma, Ermenek, ya da...” (Tanyol 2015b, 51-53; Soma, Ermenek, ovvero...). Queste poesie nascono sì da una riflessione sulla contemporaneità, ma non per questo perdono il proprio afflato lirico. Il punto di forza della poesia di Tanyol è appunto il *lirismo* che, unito a una grande raffinatezza formale e al riferimento a temi universali, creano un dettato poetico dissimile da molti altri poeti turchi contemporanei.

Per offrire ai lettori di *LEA* un’idea dell’opera di Tanyol, in attesa di un’antologia più ampia, ho selezionato e tradotto per la prima volta in lingua italiana dei componimenti, scritti in un ampio arco temporale, nei quali si delineano con chiarezza i tratti più salienti della sua poetica. Dal senso di ansia e incertezza che pervade le poesie degli anni Ottanta e inizi Novanta, alla sensualità dei secondi anni Novanta, agli affetti e al mito degli anni Duemila. Con questo breve contributo ho inteso richiamare l’attenzione su un poeta che, attraverso il ricorso a temi universali e riferimenti transculturali, riesce a oltrepassare confini di natura linguistica, culturale o geografica.

Riferimenti bibliografici

Testi di Tuğrul Tanyol

- (1983), *Elinden Tutun Günü* (Tenete il giorno per la mano), İstanbul, Üç Çiçek Yayınevi.
 (1985), *Ağustos Dehlizleri* (I labirinti di agosto), İstanbul, Çizgi Yayınevi.
 (1990a), “Söyleşi: Şiir Dergiciliği” (Intervista: le riviste di poesia), *Sombahar*, 1, 17-30.
 (1990b), *Sudaki Ankâ* (La fenice sull’acqua), İstanbul, Korsan Yayın.
 (1992), *Oda Müziği* (Musica da camera), İstanbul, Telos Yayıncılık.
 (1995), *İhanet Perisinin Soğuk Sarayı* (Il freddo palazzo della ninfa infedele), İstanbul, Era Yayıncılık.
 (1997), *Toplu şiirler, 1971-1995* (Poesie scelte, 1971-1995), İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
 (2000), *Büyü Bitti* (Finì l’incanto), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
 (2003), *Los laberintos de agosto y otros poemas*, trad. es. de Neyyiré Gül Işık, Jimena Londono, Monica Mansour, Pablo Montoya, Madrid, Editorial Verbum.
 (2006), *Her Şey Bir Mevsim* (Ogni cosa una stagione), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
 (2008), *Toplu şiirler 2000-1971* (Poesie scelte, 2000-1971), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
 (2011a), “Poesie”, trad. it. di Nicola Verderame, Barbara la Rosa, con la collaborazione di Margherita Macrì, *Poesia e Spiritualità*, 5, 53-69.
 (2011b), “Gli influssi occidentali nella mia poesia”, trad. it. di Nicola Verderame, *Poesia e Spiritualità*, 5, 70-73.
 (2012), *Su Kasidesi* (Qasida dell’acqua), in *Öncesi ve Sonrası* (Il prima e il dopo), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 42-43.
 (2015a), *İyi Şiir Koalisyonu* (La coalizione della buona poesia), İstanbul, Mühür Kitaplığı.
 (2015b), “Soma, Ermenek, ya da...” (Soma, Ermenek, ovvero...), 51-53, “Gezi Parkı” (Parco Gezi, 54-55), “Türkiye 2014” (Turchia 2014, 65-69), in *Gelecek Günlerin Şarabı* (2015; Il vino dei giorni a venire), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Altri testi citati

- Asıltürk Bâki (2013), *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* (La generazione degli anni Ottanta nella poesia turca), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
 Bellingeri Giampiero (1975), “Frammenti di Orhan Veli”, *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Cà Foscari*, XIV, 3 (Serie Orientale 6), 11-22.
 — (1979), “Venti poesie del primo Orhan Veli”, *Il Velcro. Rivista della civiltà italiana*, XXIII, 2-4, 455-467.
 Ergülen Haydar (2013), “Poesie”, trad. it. di Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino, *LEA – Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente*, 2, 95-100, <<http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-14567>> (10/2015).
 Ersöz Cezmi (2014), “Tuğrul Tanyol ile 80’li yıllar ve şiir üstüne” (Con Tuğrul Tanyol a proposito degli anni Ottanta e la poesia), intervista a Tuğrul Tanyol, in Emel Koşar (ed.), *Şiirin Soğuk Sarayında* (Nel freddo palazzo della poesia), İstanbul, Mühür Kitaplığı, 226-233.
 Saraçgil Ayşe (2013), “Haydar Ergülen – Presentazione”, *LEA – Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente*, 2, 91-93, <<http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-13747>> (09/2015).

Poesie scelte*

Tuğrul Tanyol
Traduzioni di Nicola Verderame

Da *Elinden Tutun Günü* (1983; Tenete il giorno per la mano)

“Elinden tutun günü”

Günü elinden tutuyorum
Öyle ürkek
Ben tutmasam karanlığa düşecek
Karanlığa düşecek sevgiler
Kapılarınızı yalnızca nefret çalacak,

Ağır ağır yükseliyor bir davulun sağır sesi
Birer birer düşüyor ağaçlar, orman seyreliyor
Tutun elimden, elimden tutun yoksa
Bu canavar sessizlik, bu yılgnlık, bu ölüm...

Sabırsız ayak sesleri ne topluyor, ne dağılıyor
Kararsız külrengi bulutlar, ne zaman yağacak yağmur
Hani nerede yıldırımlar, gökgürültüleri nerede
Yalnızca bu ağır davul
Tenimde ağır ağır
İşleyen bu hançer,

Günü elinden tutuyorum
Elim alev almış gibi yanıyor
Yanıyor karanlık, kızıl, koyu, et kokusu,
kül ve kan

Kentin bacalarından savruluyor durmadan
Durmadan, altından geçiyor köprülerin
Durmadan sarıyor kuleleri
Durmadan sızıyor caddelerden
Büyüyor, büyüyor, büyüyor
Bu canavar sessizlik, bu çılgnlık, bu ölüm,

Beynimin çıkmaz sokaklarında
Giderek artıyor çekici sesleri.
Yankılanıyor kentin alanlarında
Tahtayı tutkuyla kucaklayan çivi,
Yaşam, yükselen darağacının kollarında
Uyuyan bir bebek gibi
Tabutunda sallanıyor.

“Tenete il giorno per la mano”

Tengo il giorno per la mano
È così timido
Se non lo sostengo cadrà nel buio
Gli amanti cadranno nel buio
Solo l’astio busserà alla vostra porta,

Il rumore sordo di un tamburo si leva greve
Gli alberi cadono uno a uno, il bosco si dirada
Prendetemi la mano, prendetemi la mano altrimenti
Questo silenzio mostruoso, questo terrore, questa morte...

I passi impazienti non convergono né si disperdono
Nubi grigie e indecise, quando pioverà?
Dove sono i fulmini, i tuoni
Solo questo tamburo sordo,
Questo pugnale che dolcemente
Si fa strada nella mia pelle,

Tengo il giorno per la mano
La mano brucia come in fiamme
Brucia il buio, rosso, scuro, odore di carne,
cenere e sangue

Tutto si disperde dai camini della città
Senza fermarsi, tutto passa senza sosta sotto i ponti
Senza sosta avvolge le torri
Senza sosta s’infiltra nelle strade
E cresce, cresce, cresce!
Questo silenzio mostruoso, questo terrore, questa morte,

Nei vicoli della mia mente
Aumentano i colpi di martello
E risuona nella piazza della città
Il chiodo che con passione stringe il legno,
Come un bimbo che dorme
Sul braccio della forca innalzata
La vita dondola nella bara.

* Anticipazione dalla raccolta di Tuğrul Tanyol, *Crescendo. Poesie scelte 1971-2015*, in uscita presso Giuliano Ladolfi Editore (Borgomanero 2016) a cura di Nicola Verderame.

Da *Ağustos Dehlizleri* (1985; I labirinti di agosto)

“Ağustos dehlizleri”

Ağustos dehlizleri, şaraba katılan su
 Bir gölge gibi geçtik elinin avlusundan
 Ve alnımızda güneş, depremleri anımsatan gözlerin
 İpince bir yağmurla soyununca
 Bu güürültü, bu ışık, bu ansız uyanış
 Öğle sıcaklığında usul usul damlayan gün
 İki el çarpışı arasında
 Sıkışır kalır gözkapaklarımıza.

Bir uzak denizdir konuştuğumuz
 Bir dalga nasıl gelip vurursa ayaklarına
 İşte öyle bir dehlizdir çıkınca geniş bir ağustos
 Sen ormana doğru yürürsün
 Durduğun yerde biter gün.

Sözgelimi gözkapaklarındır, açıldığı yerde
 Bir perde
 Ansızın iner ve biter oyunculüğümüz
 Tut ki hiç başlanmamış bir gündür
 Hiç yaşanmamış umutlardır yoksul gecelerimizde
 Bir çan sessizliğidir böler karanlığı
 Ardında bir ilkçağ kalesi usulca çöker.

Ağır vuruşlarla titiyor şimdi bütün yapı
 Düşüyor kanatları atımın, kapılar yıkılıyor
 Zaman uzun boyunlu bir düş
 Bir kum serpintisine çarpıp döndükçe bakışlarım
 Bir camın ardındadır şimdi bu rahvan yürüyüş
 Bu esir kervanı, ince ve uzun
 Ayakları tozlu bir dehlizden.

Ağustos dehlizleri, çelik ve pas kokusu
 Kim ölçebilir şarabın tortusunu
 Ve nasıl çoğaltılabilir yalnızlık
 Akşamın parmaklıklarında bu kuş sürüsü
 Kimbilir hangi geceyi örtmeye gidecektir.

Böyle biriktirip biriktirip atma içini
 Çocuksun karanlık aldatır seni
 Gözlerini al sonra unut sesini
 Bir sokağın koynunda
 Bir anın sarhoşluğunda

Kırmızı bir gülüştür Ağustos.

“I labirinti di agosto”

Labirinti di agosto, acqua mescolata al vino
 Siamo passati come un'ombra dal cortile di una mano
 Il sole sulla fronte, i tuoi occhi richiamano terremoti
 Ci spogliamo in una pioggia finissima
 Questo rumore, questa luce, questo risveglio improvviso
 Il giorno che gocciola lentamente nel caldo del mezzodi
 Fra due battiti di mani
 S'insinua fra le nostre palpebre.

È di un mare lontano che parliamo
 Di come l'onda si infranga ai tuoi piedi
 Ecco, un ampio agosto è un labirinto da cui spunti
 E t'incammini verso il bosco,
 Là dove ti fermi il giorno finisce.

Le tue palpebre per esempio, dove si aprono
 Cala un sipario
 E termina la nostra scena
 Prendi un giorno mai iniziato
 Attese mai vissute nelle nostre notti di stenti
 Il silenzio della campana rompe l'oscurità
 Una fortezza antica collassa lentamente.

Tutta la struttura ora trema con colpi pesanti
 Cadono le ali del mio cavallo, si abbattono i portoni
 Il tempo è un sogno slanciato
 Mentre il mio sguardo colpisce una pioggia di sabbia e ritorna
 Adesso si procede al passo dietro una vetrina
 Carovana di schiavi dai piedi affusolati
 Usciti da un labirinto polveroso.

Labirinti di agosto, odore di acciaio e ruggine
 Chi può misurare il deposito del vino
 E come moltiplicare la solitudine?
 Nelle balaustre della sera questo stormo di uccelli
 Chissà a quale notte farà da manto.

Non gettare via così quel che hai accumulato
 Sei un bimbo e la notte ti inganna
 Prenditi gli occhi e dimenticati la voce
 Nel ventre di una via
 Nell'ebbrezza di un istante

È una risata rossa agosto.

Da *Sudaki Ankâ* (1990b; La fenice sull'acqua)

“Yara”

en ince yerinden akşamın yara açıp giriyoruz
kırpiklerin kalın demirlerinde tutuklu anılar
gözlerimizin karanlık perdesinde resimler yasak
altı çizili sözcükler yakılmış kitaplarda
bir de bu dalıp dalıp gitmeler yok mu

açın kapıları, açın kapıları, açın!
kâğıdın üstüne düşen deniz bak nasıl genişliyor
tutup bir bakış getiriyorsun kıvrarak parmaklıkları
en uzak yollardan getiriyorsun bunları, belki yaralısın
dudaklarımızı yakarak bir söz fırlıyor kalbimizden
silkinip uyanıyoruz, dışarda bir acı fırtınası

bir martı düşüyor üstümüze karanlıktan

“Basra”

Savaşta ölümlerin anısına

Çekildi suların durgun körfezi
İsteğin çığır aygırın kızışı
Simsiyah gölgesinden doğrulan bir yılan gibi
Üşüyen yazın vadisine doluştu güz

Ah, acıyla titrerken mutluluktan sararan yaprak
Düşünmenin açmazında canlanan duygu
Bir kırıntı mı bu? bir büyük boşlukta parçalanan
Kutsal tozları yok oluşun, belki bir ay taşı
Belki tâ Kerbelâdan
Hac yollarının ardı sıra, harap
Ve büyük bir yağma olan Basra'da
Yeşillere bürünmüş o karanlık satrap

Beyaz sakallı, siyah sarklı bir orta çağ
Süzülüyor ağır ağır durgun sularına körfezin
Hilâlin iki parçaya bölünüp düştüğü yerde
Ölmek, öldürmek ve kutsanmak için

Tanrım, nerede vaat edilmiş anahtarın cennetin
Körfezin karanlık suları götürüyor
Sahipsiz gölgesini morarmış ölümlerin

“Ferita”

entriamo ferendo la sera nel punto più sottile
ricordi prigionieri dietro le spesse inferriate delle ciglia
nella tenda nera dei miei occhi le immagini sono vietate
incendiate le parole sottolineate nei libri
senza dimenticare questo crollare addormentati

aprite, aprite le porte!
guarda come il mare cade sulla carta e si espande
ti trattieni, poi mi guardi sfasciando le balaustre
hai raccolto questi sguardi nelle vie più remote, forse sei ferita
una parola ci sfugge dal cuore bruciando le labbra
ci risvegliamo scuotendoci, fuori una tempesta di pena

un gabbiano ci piomba addosso dal buio

“Bassora”

Per i morti in guerra

Il golfo delle acque morte si è ritirato
Il cavallo selvaggio del desiderio si lancia imbizzarrito
L'autunno si accalca nella valle fredda dell'estate
Come una serpe si leva dalla propria ombra nerissima

Ah, foglia che trema di dolore e ingiallisce di felicità!
Questo sentimento che prende vita nel vicolo del pensiero
È una briciola? In un grande vuoto si infrangono
Le polveri sacre dell'inesistenza, forse una pietra di luna
O quel satrapo oscuro avvolto di verde
Forse fin dalla santa città di Kerbela, sulla via di Mecca
Fino a Bassora,
Saccheggiata e ridotta in macerie

Un medioevo dalla barba bianca e dal turbante nero
Si infila lento fra le acque ferme del golfo
Per morire, far morire e consacrare
Lì dove la luna crescente è caduta a metà

Dio mio, dov'è la chiave promessa del paradiso?
Le acque scure del golfo trasportano
L'ombra brunita e senza padrone dei morti

Da *İhanet Perisinin Soğuk Sarayı* (1995; Il freddo palazzo della ninfa infedele)

“Gölge oyunu”

kâğıttan duvarlar ve ardında gölge oyunları
 hep bir şeyleri saklamak için birbirimizden
 gözleri kör etmek de mümkün yüksek duvarlardansa
 ruhun içindeki duvarları kim yıkacak?

ah, onları duvarın içine gömdüler
 inşaat sonrası yorgun ameleler
 duvarın ardında ne var kimse bilmesin diye
 ve koparıp dillerinin timsahlara yedirdiler

sahipsiz diller konuşabilir miydi hiç
 göz kendini görmek ister aynada
 ruhun uykusu ağırdır bazen asırlar sürer
 bazen bir gecede yıkılır duvar

ben duvarları hiç sevmem ister Berlin
 isterse Çin Seddi, Yasak Şehir
 yüksek şatolar, hisarlar, ya da müteahhit
 ne çok duvar yapmış bizim evin içine

kâğıttan duvarlar ve ardında gölge oyunları –
 çıplak göğsünden bir japon kadının
 bir adam başını kaldırır, bakar
 ve örter ışığı

“Teatro delle ombre”

pareti di carta e al di là il teatro delle ombre
 a celare continuamente qualcosa a noi stessi
 se le alte pareti possono accecare,
 chi abatterà i muri nello spirito?

hanno seppellito nella parete
 i muratori stanchi a fine cantiere
 e perché nessuno sappia cosa si trova al di là del muro
 hanno dato le lingue in pasto ai cocodrilli

lingue senza padrone possono mai parlare?
 l'occhio vuole guardarsi allo specchio
 il sonno dello spirito è pesante, talvolta dura per secoli
 altre volte il muro è abbattuto in una sola notte

ma io non amo i muri, né Berlino
 né la Grande Muraglia o la Città Proibita
 i castelli imponenti, le fortezze o l'impresa edile
 che troppe pareti ci ha costruito in casa

pareti di carta e il teatro delle ombre al di là -
 dal seno nudo di una donna giapponese
 un uomo solleva il capo, osserva
 e ricopre la luce

Da *Her Şey bir Mevsim* (2006; Ogni cosa una stagione)

“Morfeus”

isteğin acısı bir kısraktır
Pan'in dolaştığı kırları yakar
geçer Styx'i boydan boya
bir çocuk korusu gibi yükselen ormanı
deler uykusuzluğun uykusuz sesi
bedenin açlığı bir vadide son bulur

beyaz kalabalığın içinde sevişen çift
bir bulutun ortasında çırılçıplak
kimse görmüyor onları yalnızca ben
kabaran ırmağın içine düşen dal gibi
duyuyorum tutkuyla inleyişini,
bir solukta kanatlanmış kısrak
dolaşır bedeninin bütün denizlerini

uzakta, çok uzakta yaşamaktan sıkılmış bir ruh
bir çocuk korusu sanki
böler Morfeus'un bulanık düşlerini

“kalabalıkta yatmak”

kalabalık: dağınık yüzlü yatak
kendini usulca sokağın akışına bırak
amaçlı amaçsız yürüyen insanlarla.
kimi bir dükkanın vitrinine tutsak
kimi yürüyor yalnızca aşktan
kimi kendine bir cevap kadar uzak.

üşüyorum, diyorsun bu boş cennette
başağrısıyla uyanıyorsun her sabah
ağzında binlerce sigara yanığı
tiksintiyle bakıyorsun aynadaki yabancıya
yılların neşesi nasıl da acıyla oturmuş oraya.

yağmurun sesi usulca düşüyor yatağına
bir bulut gibi örtülen o gizli kalabalığa
bırak kendini, git onların gittiği yere
bir amaca ulaşmasan da

biraz yürümüş olursun.

“Morfeo”

il dolore del desiderio è una puledra
che infiamma i campi in cui Pan si aggira
lo Stige corre da parte a parte
la voce insonne dell'insonnia fora
il bosco cresce come coro di bambini
la fame del corpo si placa nel letto del fiume

la coppia si ama nella folla bianca
così nuda al centro della nube
nessuno la vede, solo io
sento il suo gemere appassionato
come ramo che cade nel fiume che si ingrossa,
la cavalla spiega le ali e in un soffio
percorre tutti i mari del corpo

lontano, molto lontano, un'anima stanca di vivere
come un coro di bambini
interrompe i sogni torbidi di Morfeo

“dormire nella folla”

folla: letto in disordine
abbandonati dolcemente al flusso della strada
dove camminano persone senza meta o con un fine
camminano prigionieri di una vetrina
camminano lontano da un amore
camminano distanti da sé quanto una risposta

in questo paradiso deserto mi dici 'ho freddo'
ogni mattina ti sveglia l'emicrania
nella bocca il bruciore di mille sigarette
guardi con disgusto lo straniero nello specchio
dove la gioia degli anni siede con la pena.

il suono della pioggia cade lento sul tuo letto
come nuvola si vela a quella folla segreta
abbandonati, vai dove vanno tutti
e se anche non raggiungerai la meta

avrà almeno camminato.

Da *Öncesi ve Sonrası* (2012; Il prima e il dopo)

“Van Gogh”

güneş ayın tam ortasından doğuyor
çiçektozları zonkluyor yaprakların içinden
bir arıbeyi kadar bencil, kendimi rüzgâra bırakıyorum
rüzgâra ve sarının kıvrılan yangınına

tam ortada bir kır açılıyor sanki, avuçlarım
avuçlarıma yapışıyor
çiçek aya bakıyor ve orada eski güneşleri görüyor
bu Hollandalı'nın unuttuğu bir çiçek olmalı...
şimdi olmayan kulağından fışkırıyor

“Platti”

tam ortasından vurulan uçurtma
ter içinde uyanan çocuk
bir sonata uzanırın: Platti ya da Hasse
sabaha kadar plak döner
bitmesini istemezsin, hayat çok kısa
ağlayan mumun ışığı söner

resminin içinden doğrulan ağaç
bütün gün aklında dolaşır durur
hadi git! hafızadaki o gizli dolabı aç
bir Venedik balkonundan uzanır gibi
aklının kanallarında dolaşan gondola bak

işte o ezgi, uçurtmayı düşüme sokan gene
piyanoyla klavsen arası bir yerde
sanki ilk kez duyar gibi yeniden
bir gülün usulca açılışı, eline

kendi kendine
söyleyip durduğun şiir
kimse anlamıyor ama...
anlamasa da kimse

“Van Gogh”

il sole sorge al centro esatto della luna
il polline pulsa dal cuore della foglia
egoista quanto un'ape regina mi abbandono al vento
al vento e all'incendio che accartoccia i gialli

e sembra quasi che al centro esatto si apra un campo,
i palmi delle mani s'incollano ai palmi
il fiore osserva la luna ritrovando i giorni trascorsi
questo deve essere un fiore dimenticato dall'olandese...
ora spunta da un orecchio inesistente

“Platti”

l'aquilone è colpito al centro esatto
il bimbo si risveglia in un lago di sudore
allunghi una sonata: Platti o Hasse
il disco gira fino al mattino
vorresti non finisse mai, la vita è troppo breve
il bagliore della candela che stilla si estingue

l'albero che svetta nel dipinto
ti gira in testa per tutto il giorno
vai, apri l'armadio segreto nella memoria
guarda la gondola aggirarsi nei canali della mente
quasi estensione di un balcone veneziano

ecco, quella melodia spinge l'aquilone alla caduta
in un luogo tra piano e clavicembalo
come la sentissi per la prima volta, nella tua mano
una rosa sboccia dolcemente

la poesia
che ripeti a te stesso
nessuno la comprende...
ma nonostante nessuno la comprenda

Da *Gelecek Günlerin Şarabı* (2015; Il vino dei giorni a venire)

“Güzel bir yolculuk”

“Un bel viaggio”

*Hakan Berkkan'ın anısına**In memoria di Hakan Berkkan*

ölüm geldiğinde ben yokum
 diyordu Montaigne
 bir denemesinde,
 sen olmasan da
 gölgen bu dünyada
 sürdürür yolculuğunu
 dostların yaşadıkça

all'arrivo della morte io non sarò più
 diceva Montaigne
 in un aforisma,
 se anche tu non sei più
 la tua ombra è su questa terra
 a proseguire il viaggio
 i tuoi compagni vivono ancora

onlarla gezersin anılarda
 birlikte gittiğiniz yerlerde
 hep ordasındır,
 içilen her kadehte
 yüze bir aydınlık saçır gülüşün
 sesin sanki hâlâ kulaklardadır

cammini con loro nella memoria
 nei luoghi visti insieme
 sei là
 in ogni calice bevuto
 il tuo riso che illumina il volto
 la tua voce sembra non lasciare gli orecchi

dinlenen müzik, paylaşılan bir an
 dinlenmemiş olanları bile
 özlemle anarsın,
 ah be Hakan!
 yaşayacak günlerimiz vardı daha
 şimdi sensiz
 nasıl geçecek zaman?

la musica ascoltata, momenti condivisi
 persino le musiche non ancora sentite
 le ricorderai con nostalgia,
 Hakan!
 Avevamo ancora giorni da vivere
 come potrà ora passare il tempo
 senza te?

biliyorum inanmazdın
 peygambere, Tanrı'ya
 mumlar yakardın yine de
 Desnos için
 St. Germain kilisesinde

Sapevo che non credevi
 al profeta, o a Dio
 ma ugualmente accendevi certi
 per Desnos
 nella chiesa di S. Germain

şimdi sonsuz denizin
 üzerinde gezerken ruhun
 eminim hafifçe sallayıp elini
 “boş ver be Tuğrul” diyorsun

ora il tuo spirito
 è in volo sulla distesa del mare
 di certo la tua mano accennerà
 “ma lascia stare, Tuğrul”

şu kırk yıllık dostluğumuz
 onca yemek, müzik, şiir ve içki
 güzel bir yolculuktu bizimki
 sonuncuya bensiz çıktın
 güle güle kardeşim

quarant'anni di amicizia
 tanto cibo, musica, poesia e bevute
 è stato un bel viaggio il nostro
 hai raggiunto la meta senza di me
 arrivederci, fratello mio

“Gezi Parkı”

ağacın dalı
her şeye rağmen
gökyüzüne uzanır
avuçlamak istermiş gibi
ilk ışığı
onun için
karanlık adam sevmez yeşili

ağacın gövdesi seni çağırır
git kucakla onu, göreceksin
bir sevgiliye sarılmak gibidir,
kökleri
sana geçmişi gösterir

ormanı uzaktan baktığında
o uzak yemyeşil çizgiye
varmak, varamamak arası,
parklar, bahçeler
kentlin ara sokakları
ağaçlar insanlarla yaşamaya razı
insanlar değil

yerçekimi! ayağımı sağlam bas
ağaç çoktan bulmuş
senin arayıp durduğun yeri

“Gezi Park”

il ramo dell'albero
malgrado tutto
si distende nel cielo
come a prendere nelle mani
la prima luce
è per questo
che l'uomo oscuro non ama il verde

il corpo dell'albero ti chiama
corri ad abbracciarlo, vedrai
che è come abbracciare l'amata,
le radici
ti mostrano il passato

osservando il bosco da lontano
fra poter e non poter raggiungere
quella linea verdissima:
parchi, giardini,
vicoli della città
gli alberi amano vivere con gli uomini
gli uomini no

gravità! tieni i piedi ben saldi
gli alberi hanno scoperto da tempo
il luogo che tu cerchi ancora

STUDI E SAGGI

150 anni di Firenze

tra storia linguistica e narrazione al femminile

Appunti di storia della linguistica italiana: il contributo fiorentino

Leonardo M. Savoia, Antonio Vinciguerra¹

Università degli Studi di Firenze

(<leonardomaria.savoia@unifi.it>; <antonio.vinciguerra@unifi.it>)

Abstract

This study illustrates the most significant experiences and figures of Florentine philological linguistic culture between the 19th and 20th centuries with constant reference to the broader context of linguistic studies in Italy and Europe. In the years following Italian Unification, Florence took over again its “traditional” role as the Italian lexicography capital and – with the foundation of the Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento (1859), a breeding ground for historical-comparative linguistics and romance philology – the city could stand again among the hubs of European positivism. During the 20th century, the University of Florence continued to host renowned linguists and philologists who have made significant contributions to Italian culture.

Keywords: *Florentine Linguistics, history of Linguistics, Istituto di Studi Superiori di Firenze, Theoretical Linguistics, University of Florence*

1. La linguistica e la dialettologia italiane preascoliane

Nel periodo che dalla fine del Settecento arriva approssimativamente alla pubblicazione della *Deutsche Grammatik* (1822 [1819]) di Jakob Grimm, gli studi linguistici europei attraversano un processo di profondo cambiamento. In particolare il comparativismo dell’inizio del secolo continua i metodi dell’indagine linguistica, le tecniche d’analisi e i punti teorici essenziali della linguistica illuminista, accettandone in genere anche gli ambiti di ricerca e la terminologia (Timpanaro 1973; Diderichsen 1974; Savoia 1981; Aarslef 1984 [1982]; Morpurgo Davis 1994). In *Über das Conjugationssystem der Sanskritsprache in Verglei-*

¹Il lavoro è frutto di una riflessione e di una elaborazione comuni dei due autori, tuttavia i paragrafi 6, 6.1, 6.2, 6.3, 9 sono da attribuire ad Antonio Vinciguerra. Un primo nucleo del presente lavoro è stata pubblicato in Savoia 2007b.

chung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache (1816; Sul sistema di coniugazione del sanscrito in comparazione con quello del greco, latino, persiano e germanico) di Franz Bopp come in *Undersøgelse om det gamle Nordiske eller Islandske Sprogs Oprindelse* (1818; Ricerche sull'origine dell'antica lingua nordica o islandese) di Rasmus Rask convergono gli schemi interpretativi della "grammatica generale" e della comparazione documentaria che nella seconda metà del Settecento erano confluiti nella ricerca della lingua originaria, e poi nella definizione delle lingue madri e delle parentele linguistiche.

In De Brosse, Turgot, Beauzée (Beauzée 1767), Court de Gébelin, la descrizione linguistica è finalizzata alla teorizzazione, cioè alla ricerca delle leggi e dei principi razionali che governano le lingue (cfr. anche Formigari 1972). Tuttavia, le esigenze di una comparazione fondata su procedure empiriche e su corrispondenze sistematiche, storicamente determinate, appaiono via via sempre più esplicite. Un momento importante del delinearsi di nuove prospettive di ricerca è segnato dal *Conjugationssystem* di Franz Bopp, dove la linguistica di fine Settecento lascia spazio alle nuove esperienze della ricostruzione storico-comparativa (Savoia 1981; Morpurgo Davis 1994). Nel *Conjugationssystem* la dimostrazione dell'affinità fra lingue è basata su un raffronto sistematico dei materiali morfologici e sul principio della regolarità delle corrispondenze. È l'applicazione di questo metodo che rappresenta un cambio di paradigma scientifico rispetto alla produzione settecentesca. Questo risultato è raggiunto non in contrasto con le teorie degli enciclopedisti, ma partendo da idee e metodi messi a punto proprio dai filosofi del linguaggio, come De Brosse e Beauzée, tanto che Morpurgo Davis giudica Bopp "profondamente radicato, fin dal suo punto di partenza, nella tradizione razionalista" (1994, 141). In breve, i concetti fondamentali della teorizzazione linguistica del Settecento confluiscono nella metodologia storico-comparativa di ambito indoeuropeo e romanzo del primo Ottocento.

I metodi e gli interessi che caratterizzano la linguistica italiana nella prima metà dell'Ottocento, cioè prima degli interventi di Ascoli, sono stati oggetto di numerosi studi che, pur da angolazioni diverse, ne disegnano un quadro sufficientemente compiuto (si vedano, fra gli altri, Nencioni 1950, 1977; Timpanaro 1969 [1965], 1979; De Mauro 1980; Marazzini 1989). Schematizzando, la linguistica preascoliana dell'Ottocento è caratterizzata dall'importanza assegnata a interessi di tipo teorico della tradizione del secondo Settecento, dalla rilevanza delle questioni di carattere culturale e ideale ("questione della lingua"; rapporti fra linguistica e filosofia, e fra linguistica e religione; l'insegnamento dell'italiano nella scuola e più in generale le istanze nazionali) e dalla presenza di problematiche tipicamente positivistiche relative al rapporto fra linguaggio e società/storia culturale. L'eterogeneità che ne deriva, pur costituendo una ricchezza, crea un quadro metodologico incerto in cui l'indagine comparativa è trattata come uno degli strumenti di analisi dei fenomeni linguistici.

In particolare, le idee e il deciso orientamento storicistico del Cattaneo hanno un ruolo cruciale nell'ispirare gli interessi della ricerca linguistica della

prima metà dell'Ottocento. Il Cattaneo propone una prospettiva di tipo storico-documentario nello studio dei fenomeni linguistici che comunque mantiene punti essenziali del pensiero illuminista. Nell'articolo "Del nesso fra la lingua valaca e l'italiana" (1837), Cattaneo traccia una spiegazione "storica" basata su parametri ricostruttivi e descrittivi, ripresa poi dal Biondelli sia in merito alla questione della parentela fra le lingue romanze sia in merito alla tipologia della comparazione. In questo articolo i principi della ricostruzione etimologica esposti in Turgot 1756 assumono un preciso contenuto storico e documentario diventando una chiave di interpretazione dei fenomeni evolutivi².

2. Teoria linguistica e politica linguistica. Orientamenti ideologici nella linguistica italiana

In Italia gli studi linguistici appaiono legati alle problematiche culturali più generali che investono la questione linguistica (Nencioni 1950). La rilevanza politica e pratica di questa questione spinge la riflessione sulle lingue a tener conto delle condizioni storico-culturali della penisola, secondo un modulo che si configura già in Cesarotti (1800). Le idee illuministe trovano un particolare sviluppo nel classicismo e nel contrasto con le idee romantiche (Timpanaro 1969 [1965]) rafforzando e motivando le posizioni su problemi culturali e linguistici di significato civile e nazionale. In Manzoni le proposte in merito alla questione della lingua, espone nella "Lettera al Carena" ("Lettera al Sig. Cavaliere Consigliere Giacinto Carena", 1847) e in particolare nel saggio "Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla" (Manzoni 1972 [1868]), filtrano la riflessione teorica in vista di una finalità pratica. È interessante osservare che per quanto riguarda i classicisti toscani (Pagliai 1977) l'intenzione culturale non impedisce che in alcuni autori la base empirica dell'analisi linguistica acquisti legittimità e obiettività scientifiche in forza proprio dell'intelaiatura teorica. Così, una più chiara e consapevole concezione dei meccanismi naturali del linguaggio non può che favorire una visione più oggettiva delle condizioni storiche e funzionali della lingua.

Il rapporto fra riflessione linguistica preascoliana e "questione della lingua" è un esempio di un fatto ben noto, cioè che l'affermarsi di prospettive metodologiche e strumenti di analisi è almeno in parte funzionale alle dinamiche culturali che caratterizzano una società in determinati momenti storici. In particolare, l'affermarsi del metodo storico-ricostruttivo non può essere separato dalla storia delle idee. In particolare, il processo di identificazione linguistica è stato omologo agli

² Cattaneo distingue fra "una simiglianza che risiede nel dizionario; ed è affatto ovvia e materiale" e un'"altra simiglianza" che "non risiede nel dizionario ma nella grammatica". Questo tipo di somiglianza si osserva "fra due lingue d'identica derivazione, ma sottoposte dal tempo a vicende diverse e a diverso innesto di rami stranieri... V'è infine una parentela la quale abbraccia il dizionario ad un tempo e la grammatica; la materia e la forma. Questa maggiore... simiglianza si ravvisa appunto fra il valaco e l'italiano" (Cattaneo 1972a [1837], 278).

interessi del potere economico e più in generale alle condizioni di organizzazione delle nuove società nazionali e alle tecnologie della comunicazione (Anderson 1983; Hobsbawm 1990).

Gli studi linguistici sviluppati in ambiente italiano non fanno eccezione e ripropongono sotto diverse prospettive lo stretto legame fra orientamenti ideologici e concezioni linguistiche. Il caso più noto e ampiamente indagato è la “questione della lingua”, cioè le discussioni che accompagnano le scelte e gli orientamenti di politica linguistica in vista della nascita dello stato nazionale. Anche se normalmente il momento culminante di queste discussioni è riportato al diverso modo di intendere il processo di unificazione linguistica da parte di Manzoni e Ascoli, tuttavia molti altri aspetti della linguistica ottocentesca riflettono motivazioni ideologiche. Anzi, Timpanaro attribuisce il volgersi dell’Ascoli allo studio dei dialetti italiani a ragioni di ordine culturale, così riassumibili: “l’esigenza di creare una scuola, saldamente organizzata sul modello tedesco”, “l’esplorazione sistematica della fisionomia linguistico-etnografica dell’Italia”, un “chiarimento nella questione della lingua” (1969 [1965]), 311-312).

Un caso interessante è rappresentato dalla maniera di concepire la formazione stessa della lingua italiana. In particolare le idee del Biondelli sulla natura e la formazione della lingua italiana rispecchiano assunzioni sul carattere culturale delle lingue, come la convinzione che l’italiano sia una lingua “convenzionale”:

La lingua italiana non è che un idioma generale e convenzionale, composto e modellato su date forme dalla classe dei dotti, il quale dovendo essere comune a tutti i popoli d’Italia, dovette partecipare del genio e del lessico di tutti i loro rispettivi dialetti, e racchiudere quindi in sé solo elementi di natura diversa. (Biondelli 1839, 171)

Una visione di questo tipo circolava in ambiente lombardo, ed era formulata, ad esempio, nella Lettera al Marchese Trivulzio (1817) del Monti (Monti 1828). Essa interpreta un orientamento antiflorentino e sostanzialmente anti-puristico, che nei lavori di Biondelli e poi di Cattaneo trova una giustificazione di ordine scientifico.

Del resto la controversia fra purismo e antipurismo non è priva di contenuti ideologici come mette in luce Timpanaro (1969 [1965]), nel senso che generalmente le posizioni puristiche hanno avuto carattere reazionario. In effetti contrasti profondi contrappongono il pensiero progressista, ispirato alle idee illuministe, a quello reazionario o comunque agli aspetti più velleitari delle correnti romantiche. Nel campo degli studi linguistici sono illuminanti alcune distinzioni, come quella fra coloro che sostenevano la monogenesi delle lingue e coloro che sulla scia di Schlegel ne sostenevano la poligenesi, configurando differenze di valore fra le lingue, suscettibili di un’interpretazione razzista (ivi, 277). Infatti nel primo Ottocento le ricerche linguistiche, allontanandosi dalle teorie illuministe, riportano le differenze fra le lingue a meccanismi storici. In particolare, in *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808; Sulla lingua e la

sapienza degli indiani), Friedrich Schlegel interpreta le differenze fra le famiglie linguistiche come indizio di una diversa origine e di un diverso meccanismo di formazione, prospettando un quadro di tipo poligenetico, per cui le diverse lingue avrebbero origini diverse in corrispondenza alle diverse condizioni di vita originarie degli esseri umani.

Timpanaro (1969 [1965]) osserva che non tutte le posizioni poligeniste erano comunque identiche. Ad esempio le idee di Cattaneo erano basate su una concezione di tipo positivista dei fenomeni umani e miravano all'applicazione dell'analisi scientifica all'uomo. Il poligenismo di Cattaneo è parte cioè della sua concezione dei fenomeni linguistici; ad esempio in merito alle modalità di diffusione delle lingue indoeuropee, Cattaneo (1841) sosteneva fosse dovuta a meccanismi di tipo culturale e al prestigio di culture e lingue che a partire da quella indiana antica avrebbero influenzato e assimilato le lingue di culture e società sparse nella più antica Europa. Nel complesso quindi Cattaneo come Biondelli attribuisce alle lingue di sostrato un ruolo e una vitalità che va ben oltre l'ipotesi dell'influsso esercitato sulle lingue di superstrato, assumendo che le lingue indoeuropee o le varietà romanze siano il risultato di una vera e propria mescolanza. In questo senso il poligenismo è concepito piuttosto come un modo per riconoscere la piena dignità storico-culturale a tutte le diverse lingue ipotizzabili, sia quelle riconducibili al ceppo indo-europeo, sia quelle di diversa famiglia (Cattaneo 1857).

3. Friedrich Diez e la nuova linguistica romanza

Mentre la nozione di "sostrato" delineata in Cattaneo (1837) e in Biondelli (1839; 1860 [1846]; 1853) entra a far parte del patrimonio metodologico della linguistica italiana successiva, la matrice settecentesca e humboldtiana di molte idee della linguistica dei primi decenni dell'Ottocento costituisce per la glottologia comparativa motivo di una fondamentale differenza di approccio e di metodo, esplicitato nella recensione dell'Ascoli al *Saggio sui dialetti gallo-italici* pubblicato dal Biondelli nel 1853 (Ascoli 1861). Proprio queste componenti teoriche e speculative rappresentano i punti di maggiore lontananza e di attrito rispetto all'approccio tassonomico e alle procedure storico-ricostruttive della linguistica che si afferma in Europa nel secondo Ottocento e in Italia appunto con l'opera dell'Ascoli.

Con la *Deutsche Grammatik* (1822 [1819]) di Jakob Grimm si afferma una metodologia a base empirica che utilizza la comparazione come principio d'indagine e insieme come strumento della ricostruzione storica delle relazioni fra le lingue. In questo senso, l'impostazione di Grimm determina un importante cambiamento rispetto al carattere universalistico e teorico della linguistica precedente, e rappresenta il modello dei grandi edifici ricostruttivi dell'indagine ottocentesca. È in questa prospettiva che la *Grammatik der Romanischen Sprachen* (1836-1843; Grammatica delle lingue romanze) di Friedrich Diez impone anche in ambito romanzo e dialettologico un modello di analisi basato sul confronto

sistematico dei dati e delle corrispondenze, nonché sulla ricostruzione induttiva di affinità ed evoluzioni linguistiche. La tecnica comparativa diviene lo strumento euristico e insieme la legittimazione della spiegazione linguistica anche in ambito romanzo. Da essa deriva un orientamento epistemologico che caratterizzerà la ricerca linguistica nel suo complesso (Gusdorf 1980 [1973]).

Avalle (1986) sottolinea l'importanza della grammatica del Diez come punto di partenza metodologico per la formazione dei nuovi studi romanzi, nel senso che il metodo storico-comparativo corrisponde all'emergere di nuovi interessi scientifici e al superamento della cultura antiquaria e trecentista tradizionale. In particolare, Avalle, ricordando che l'insegnamento della "filologia romanza" compare nelle università italiane a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, riconosce a Monaci e Canello un ruolo fondamentale nell'introduzione del metodo storico negli studi romanistici. Il Canello pubblica sulla *Rivista europea* "Il prof. Federico Diez e la filologia romanza nel nostro secolo" (1871); Ernesto Monaci nel 1872 fonda la *Rivista di filologia romanza*, che diventerà l'organo principale della disciplina. Nel proemio del primo numero, il Monaci cita Diez come innovatore degli studi di grammatica comparata delle lingue romanze. Lo stesso Monaci (1872, 7) elenca i maggiori studiosi della nuova scienza, fra cui indica Comparetti, Ascoli, Rajna e Pitré. A riprova di una situazione culturale ancora lontana dal quadro europeo, Avalle (1986) fa notare che molti di questi studiosi si formarono da sé, superando le difficoltà dovute al fatto che in Italia mancava una tradizione di studi aggiornata nel metodo storico.

Sia la produzione scientifica di argomento dialettologico sia la collocazione accademica della dialettologia mettono in luce lo stretto collegamento fra la dialettologia e la linguistica romanza di impostazione storica. Nel 1873 l'Ascoli fonda l'*Archivio glottologico* e vi pubblica i "Saggi ladini" (Ascoli 1873a) dove la dialettologia è inserita nei canoni della linguistica storico-comparativa (cfr. *infra*, par. 5). All'*Archivio* collaborano numerosi dei principali studiosi di lingue romanze, fra cui Napoleone Caix, autore nel 1872 del *Saggio sulla storia della lingua e dei dialetti d'Italia* (Avalle 1986), che nel 1874 prende l'insegnamento di Dialettologia italiana presso il Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze. Nel 1875 la disciplina cambia nome in Lingue romanze. In questi anni molti studiosi che influenzeranno in maniera profonda gli studi romanistici (Pio Rajna, Francesco D'Ovidio, Alessandro D'Ancona, Domenico Comparetti) insegnano nelle Università italiane, dove assumono un ruolo trainante (Avalle 1986, 296-297) pubblicando negli ultimi decenni del secolo opere di grande rilievo scientifico e metodologico, come *Le antiche rime volgari secondo la lezione del Cod. Vat. 3793* (iniziata nel 1875) di D'Ancona e Comparetti, *Le fonti dell'Orlando furioso* (1876) del Rajna, *Le origini del teatro italiano* (1877) del D'Ancona.

Questi studiosi rendono esplicita l'importanza della nuova ottica storico-ricostruttiva ai fini di un rinnovamento culturale italiano. Si ripropone cioè il rapporto, discusso al par. 2, fra ricerca storico-etimologica e ideali nazionali e romantico-risorgimentali, finalizzati alla ricostruzione di una comunità naziona-

le. Infatti, come nota Avalle (1986), la nuova filologia basata sul procedimento comparativo, fissata in Germania e in Francia, fa apparire desueti e arretrati gli studi italiani. Il proemio del Monaci alla *Rivista di filologia romanza* costituisce una sorta di manifesto programmatico del nuovo approccio scientifico, che vede nella “filologia comparata” uno strumento per un “[intendimento] eminentemente scientifico, che studia le lingue e le letterature per se stesse, e... ne deriva copia d’argomenti ad illustrare la storia dell’umanità... la quale indirizzando gl’intellettuali alle fonti del vero sapere, varrà potentemente a ritemprarli di vita e di gagliardia novella” (Monaci 1872, 5), e che si contrappone alla tradizionale attitudine estetizzante degli studi letterari fino allora praticati in Italia. Il Monaci collega espressamente i nuovi metodi che ispirano la rivista alla necessità di “rifabbricare il nostro passato, scendere in quest’età che preparava la nostra, penetrar nel suo spirito, ricercarne le origini... e si ravviverà il sentimento di quella unità storica che un giorno affratellava tutti i popoli latini” (Monaci 1872, 8). Ernesto Parodi, che dal 1892 insegna al Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze, in *In onore del metodo storico* (1913) mette in evidenza il significato culturale del metodo storico-ricostruttivo in quanto “ricerca sincera e appassionata della verità” e “nobile e robusto tentativo di rifarsi una coscienza e un orgoglio nazionale” (Avalle 1986, 290).

4. *Il modello descrittivo ascoliano*

Gli studi dialettologici dell’Ascoli si inseriscono in un contesto di ricerche e interessi scientifici e culturali ben consolidato. Rispetto a tale contesto vi sono elementi di continuità, messi in luce in particolare in Timpanaro (1969 [1965]) per quanto riguarda l’influsso delle idee del Cattaneo. Tuttavia, l’opera dell’Ascoli si concentra sull’applicazione rigorosa del modello ricostruttivo-comparativo nell’analisi dei dialetti. Il ricorso a un alfabeto fonetico coerente e la concezione delle lingue e dei dialetti come entità sostanzialmente uniformi definiscono un modello di analisi preciso. Le modalità di questo approccio restano quindi estranee a molte delle questioni teoriche e socio-culturali presenti nella linguistica italiana ottocentesca. In effetti, l’Ascoli arricchisce il proprio quadro interpretativo tenendo conto dell’ottica storica e culturale tipica del Cattaneo e della tradizione filologica italiana, che, come abbiamo notato, vede nei dialetti il risultato di processi di contatto fra popolazioni diverse. A questa tradizione appartiene uno dei punti centrali della linguistica ascoliana, il principio della “reazione etnica” o del sostrato, cioè l’idea che l’evolversi e il differenziarsi del latino nelle diverse aree della Romania sia il risultato dell’influenza delle lingue autoctone.

Sul primo numero dell’*Archivio glottologico italiano* (1873), “Trascrizioni e additamenti elementari” (Ascoli 1873b) e “Saggi ladini” (Ascoli 1873a) definiscono un modello descrittivo aderente ai canoni metodologici dell’analisi ricostruttiva. L’arrangiamento dei materiali che ne scaturisce è di tipo tassonomico, basato su un ordinamento dei fatti linguistici sincronici nei termini

di una griglia di carattere storico-ricostruttivo. Lo schema ascoliano offre le linee di una sistemazione di tipo scientifico, cioè basata su criteri riproducibili, e soddisfacente sul piano della presentazione dei dati. Questo schema fa scuola (Terracini 1925), e non solo entro i confini dell'*Archivio*, anche se le pagine della rivista vengono rapidamente a disegnare un grande affresco di monografie dialettali e, insieme, un prototipo prestigioso cui sarà difficile sfuggire. L'Ascoli stesso interviene inizialmente con suggerimenti e correzioni sugli articoli dei collaboratori, in direzione di un'applicazione rigorosa del requisito di regolarità degli esiti. Il tipo di descrizione sincronica che prende forma sulle pagine dell'*Archivio* attraverso i saggi di studiosi come il Pieri, il Nigra, il Morosi, il Guarnerio, nasconde una sorta di contraddizione epistemologica. La prassi tassonomica e ordinatrice risulta efficace entro i limiti caratteristici di un livello strettamente osservativo. L'uso di categorie etimologiche (vocalismo, consonantismo e morfologia latini/ricostruiti) permette a questi studiosi di riportare a unità "astratte" e a regolarità "soggettive" le condizioni complesse dei materiali raccolti dal vivo. Ad esempio, la ricostruzione etimologica rende evidenti le alternanze nella flessione come nella derivazione attraverso l'identificazione di basi lessicali. Le unità "etimologiche" del modello ascoliano permettono di rappresentare le generalizzazioni significative sui dati in termini formalizzati.

Il modello interpretativo che Ascoli delinea nei suoi scritti e fornisce ai collaboratori dell'*Archivio* ha connotati specifici: la presentazione dei dati si basa sulla regolarità dell'evoluzione fonetica. Del resto, i due ampi articoli pubblicati dall'Ascoli nei primi due volumi dell'*Archivio*, cioè "Saggi ladini" e "Del posto che spetta al ligure nel sistema dei dialetti italiani" sono a pieno titolo lavori di grammatica comparata. In essi la spiegazione storico-ricostruttiva viene riprodotta con coerenza e si avvale di una ricchezza di dati sconosciuta fino a quel momento alla ricerca dialettologica romanza. La procedura descrittiva è basata sul confronto sistematico fra forma latina e forma romanza. Di conseguenza i "dialetti" vengono caratterizzati come una lista di unità di tipo naturalistico, indipendenti dalla conoscenza che ne hanno i parlanti. Inoltre, sono presentati come oggetti omogenei iscritti in confini precisi.

Certo, i primi lavori descrittivi più fedeli alla sistemazione presentata nei saggi ascoliani tradiscono il disagio di dover rendere conto di materiali e fenomeni sincronici. La variabilità dell'uso linguistico non è prevista dalla griglia etimologica, per la quale invece è decisivo il presupposto della regolarità dell'evoluzione fonetica. D'altra parte lo studio di comunità di parlanti pone il problema della variazione e delle differenze socio-stilistiche nelle realizzazioni fonetiche e morfo-sintattiche, così come più in generale il problema della conoscenza linguistica dei parlanti.

5. Nuove istanze nella ricerca dialettologica: inadeguatezza del modello etimologico

Carlo Salvioni (Broggini 1958, 1971; Contini 1961) impersona sollecitazioni culturali provenienti dalla linguistica romanza del Diez, come evidenziato da

Broggini (1996). In particolare la presenza a Basilea e Zurigo di Stenkel e Gröber, allievi di Diez, sembra costituire il punto di partenza della dialettologia lombarda e svizzera. La stessa formazione scientifica del Salvioni è legata alle lezioni di uno scolaro di Stenkel, il Cornu, che Salvioni seguì nel 1876 a Basilea. Non meraviglia quindi che l'approccio del Salvioni abbia un notevole grado di libertà rispetto al rigore ascoliano. La sua linguistica lascia uno spazio significativo all'applicazione di principi e di ipotesi interpretative di ordine generale, come ad esempio le nozioni di sistema e di analogia (Contini 1961).

Nell'interpretazione dei dati Salvioni (1886) tenta un'applicazione più sistematica del meccanismo analogico. La diversità d'impostazione risulta evidente nella manipolazione dei dati linguistici, cui corrisponde un assetto storico-ricostruttivo meno rigido. Questa metodologia più articolata prevede ipotesi esplicative lontane dai canoni ascoliani, ma strettamente ancorate a considerazioni interne al funzionamento del linguaggio, in particolare basate sull'analogia. Casi interessanti sono la spiegazione della morfologia *-ba* del perfetto, del futuro e del condizionale del verbo nel dialetto di Sonogno (ivi, 231-234) e l'insieme della trattazione delle condizioni morfologiche di questi dialetti. In effetti, affrontare la descrizione di condizioni morfologiche di una lingua viva mette allo scoperto l'inadeguatezza empirica, ancora prima che teorica, dell'analisi di tipo etimologico, a base fonetica.

Al formarsi di nuovi modelli di analisi dette un contributo interessante, nell'ultimo scorcio del secolo scorso, la geografia linguistica, cioè lo studio della distribuzione geografica dei fenomeni linguistici per mezzo di indagini "sul campo". È noto che il primo tentativo di ricerca geolinguistica, lo *Sprachatlas von Nord- und Mittel-Deutschland* (pubblicazione di sole sei carte nel 1881; Atlante linguistico della Germania del nord e centrale) curato da Georg Wenker, si propose di identificare il confine fra esiti spirantizzati dei dialetti alto-tedeschi e esiti occlusivi dei dialetti basso-tedeschi. La regolarità dell'evoluzione fonetica avrebbe dovuto trovare conferma nell'esistenza di una demarcazione netta fra i due tipi di dialetto. I risultati invece mostrarono per la prima volta le tipiche condizioni di eterogeneità (irregolarità) che caratterizzano normalmente l'uso di gruppi di parlanti studiati in un determinato momento di tempo e in un determinato territorio. Nasce così una prospettiva metodologicamente nuova che avrà importanti riflessi sul piano dell'interpretazione dei fatti linguistici.

Al lavoro di Wenker seguirono altre imprese analoghe, fra le quali ebbe fondamentale importanza l'*Atlas linguistique de la France* (1902-1912; Atlante linguistico della Francia) ideato e portato a termine dal linguista di origine svizzera Jules Gilliéron. Gilliéron, che in collaborazione con l'abate Rousselot aveva dato vita a Parigi alla *Revue des patois gallo-romans* (Tagliavini 1970 [1963]), innovò in maniera essenziale i metodi dell'indagine dialettologica. In particolare, sostituì all'inchiesta basata su risposte scritte di corrispondenti utilizzata dal Wenker, il ricorso alla raccolta sul campo (i punti scelti furono 639) da parte del raccoglitore, in questo caso un'unica persona, Edmond Edmont, delle risposte a un questionario (comprendente 1900 domande). Tagliavini (ivi, 259) nota che la pubblicazione

dell'*Atlas* “venne a sconvolgere molte delle teorie generali della linguistica (e specialmente di quella rigidamente neogrammatica)”. Le sue carte infatti confermarono i risultati già suggeriti dall'atlante di Wenker, cioè che la diffusione dei tratti fonetici sul territorio appare tutt'altro che regolare e omogenea e che spesso le singole parole hanno un comportamento derivabile da fattori diversi.

L'uscita dell'*Atlas linguistique de la France* dette luogo ad analoghe imprese sia a carattere regionale sia di più ampio respiro. Un ruolo metodologico importante lo ebbe lo *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz* (pubblicato in 8 volumi dal 1928 al 1940; Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale) curato dai due studiosi svizzeri Karl Jaberg e Jakob Jud, allievi di Gilliéron (Tagliavini 1970 [1963]; Massobrio 1990). Il ricorso a tre raccoglitori a loro volta dialettologi, Paul Scheuermeier, Gerhard Rohlfs, Max Leopold Wagner, la concezione onomasiologica e l'organizzazione di tipo semantico delle 1705 carte, l'attenzione agli aspetti socio-stilistici ed etnografici, l'integrazione di dati grammaticali conferiscono a quest'opera una capacità di descrizione e comprensione dei fenomeni linguistici significativamente diversa da quella dell'*Atlas* di Gilliéron (Cortelazzo 1969; Massobrio 1990).

Il passaggio del secolo vede l'emergere di profondi ripensamenti nelle scienze del linguaggio. Da una parte il metodo comparativo e l'orientamento ricostruttivo hanno in autori come Meillet e, nel campo delle lingue romanze, Meyer-Lübke (Terracini 1949; Malkiel 1953) un'applicazione nella quale l'apparato tecnico diventa preminente. D'altra parte, le lezioni di Saussure e la pubblicazione del *Cours* nel 1916 aprono sbocchi teorici nuovi che riflettono l'interesse per l'organizzazione delle unità linguistiche su cui si fonderanno gli sviluppi teorici della Scuola di Praga. Le idee saussuriane, le teorizzazioni di Baudouin de Courtenay (1895) sul rapporto fra significato e espressione linguistica, l'affermarsi di prospettive teoriche nella linguistica descrittiva americana rendono sempre più autonoma e centrale nel quadro delle scienze umane la riflessione teorica e gli approcci formali.

In Italia, l'affermarsi del pensiero crociano, anche attraverso la mediazione di Vossler (1904), indirizza l'indagine linguistica verso la stilistica e la storia culturale (Nencioni 1946). Si riproduce così, pur in termini diversi, una vecchia contraddizione della linguistica italiana, cioè la discrepanza fra dichiarazioni di principio e analisi concreta dei fatti linguistici (Lepschy 1989). L'avversione dell'Ascoli verso tutto ciò che sapesse di teoria sembra perpetuarsi in questa persistente pregiudiziale allo sviluppo di una teorizzazione adeguata. Di fatto, come notava Parodi (1957 [1900]), la prassi descrittiva nello studio delle lingue rimane ancorata ai canoni dell'indagine storico-ricostruttiva e alle idee dei Neogrammatici, anche se elementi di una più complessa visione del linguaggio cominciano in molti casi a farsi strada.

6. *Gli studi linguistici a Firenze*

Nei primi due decenni che seguirono l'Unità d'Italia e specialmente nel quinquennio in cui la città fu capitale del nuovo regno, Firenze riacquistò il

ruolo di “pietra di paragone quasi indiscussa e principale centro dell’attività lessicografica italiana” (Migliorini 1973 [1961], 194; cfr. anche Marazzini 2007; Fanfani 2012). In quegli anni la lingua entrò sempre di più nella politica e negli ideali sociali della nazione, con la nota relazione “Dell’unità della lingua e dei mezzi di diffonderla” (1972 [1868]) di Alessandro Manzoni e l’altrettanto noto “polverone” di polemiche che ne derivò, originato dai giudizi negativi della sottocommissione fiorentina presieduta da Lambruschini (Marazzini 1976; Fanfani 2012, 21-32, 48-51). In particolare la lingua parlata divenne un argomento centrale nel dibattito linguistico e proprio a Firenze videro la luce opere lessicografiche che cercarono in vario modo di rispondere a una delle esigenze primarie del neonato stato unitario: dotarsi di un idioma nazionale unico per tutti e funzionale sia alla comunicazione orale sia a quella scritta. Nel 1863 cominciò la pubblicazione della quinta impressione del *Vocabolario* dell’Accademia della Crusca, condotta con criteri assai diversi rispetto alle precedenti e dedicata, non a caso, “A Vittorio Emanuele II Re d’Italia, fondatore dell’Unità Nazionale” (la stampa proseguì fino al 1923, quando la compilazione, giunta alla voce *ozono*, fu sospesa per decisione governativa)³; nel 1875 uscì il *Vocabolario della lingua parlata* di Pietro Fanfani e Giuseppe Rigutini (ma l’opera si deve soprattutto a Rigutini), che si proponeva come “il primo completo vocabolario dell’uso contemporaneo” (Fanfani 2012, 50) in competizione con un’altra opera stampata sempre a Firenze e certamente più ambiziosa: il *Novo Vocabolario della lingua italiana secondo l’uso di Firenze* di Giovan Battista Giorgini (genere di Manzoni) ed Emilio Broglio (Ministro della Pubblica Istruzione), pubblicato dal 1870 al 1897 e ispirato alle idee e alla politica linguistica di Manzoni (Ghinassi 1979).

Quest’opera provocò il celebre intervento polemico del maggiore linguista italiano dell’epoca, Graziadio Isaia Ascoli, il quale, nel “Proemio” del primo numero dell’*Archivio glottologico italiano* (1873), denunciò, tra le varie cose, sulla base dei metodi e delle ricerche della linguistica storica coeva, che il titolo *novo* al posto di *nuovo* – ricalcato sull’uso parlato di Firenze – costituiva una rinuncia programmatica al “distintivo più cospicuo della romanità italiana”: il dittongo *uo*, storicamente derivato da una *o* breve tonica latina in sillaba libera e successivamente codificato dall’uso letterario (Ascoli 2008 [1967], 5). Ma, per quanto gli studi di lingua fossero particolarmente fervidi a Firenze negli anni postunitari, i nuovi e moderni orientamenti della linguistica di cui si è parlato nei paragrafi precedenti non riscossero un largo favore tra i linguisti “fiorentini”. Si consideri, ad esempio, l’atteggiamento di aperta ostilità di Pietro Fanfani (che fu senza dubbio tra i principali e più influenti filologi e linguisti della Firenze del secolo decimonono) nei

³ Per un approfondimento delle vicende e dei personaggi relativi alla Crusca tra Otto e Novecento, in un periodo che la vide trasformarsi da nobile istituzione granducale in una grande accademia nazionale, si veda Fanfani 2012.

confronti di “etimologisti”, “glottologi” e “dialettologi”, accusati di “consuma[r] tutta la vita a squartar sillabe, ad arzigogolare con mutazioni fonetiche, ed altri simili bagattelle, sperdendo l’ingegno in una continua analisi minutissima senza concludere mai nulla” (Fanfani 1874, IX)⁴.

Nell’ambiente della cultura linguistica fiorentina del secondo Ottocento si distinse tuttavia Raffaello Fornaciari, autore di un compendio della grammatica storica di Diez (Fornaciari 1872) e dei due volumi della *Grammatica* e della *Sintassi italiana dell’uso moderno* (1879 e 1881). Come osserva Nencioni:

Non minor frutto era venuto al Fornaciari dalla lezione della linguistica comparata, che prima aveva conosciuta negli indoeuropeisti e nei moderni studiosi tedeschi del greco e del latino, poi nell’opera principale del fondatore della linguistica e filologia romanze, Federico Diez. (Nencioni 1974, XIV)

Nell’introduzione alla *Grammatica*, Fornaciari dichiara infatti la necessità di adottare il “metodo scientifico”, cioè far sì che le moderne acquisizioni della filologia e della linguistica storico-comparativa facciano il loro ingresso nella trattazione grammaticale e nell’elaborazione del concetto di norma:

Ognun sa oramai quanto gli studii della filologia abbiano, anche nel campo delle lingue romanze e perciò dell’italiana, trasformato i criterii ed il metodo su cui riposavano molte teorie grammaticali; rettificato tante false spiegazioni di cangiamenti di suono per effetto della pronunzia; meglio chiarita l’indole di ciascuna lettera, gli accozzamenti di esse, i dittonghi, e quant’altro si riferisce alla struttura delle parole ed alla loro filiazione e formazione. Ora di questi nuovi studii, la più parte dei nostri moderni grammatici ed i più autorevoli non hanno o potuto o voluto trarne profitto, sia che non li conoscessero, sia che come merce in parte straniera li disprezzassero e ne diffidassero. (Fornaciari 1882 [1879], XVIII)

6.1 *L’Istituto di Studi Superiori di Firenze*

La linguistica storico-comparativa e la filologia romanza trovarono comunque una pronta accoglienza e terreno fertile nell’Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento fondato a Firenze con decreto del governo provvisorio della Toscana, firmato dal Presidente del Consiglio dei Ministri e Ministro dell’Interno Bettino Ricasoli e dal Ministro della Pubblica Istruzione Cosimo Ridolfi il 22 dicembre 1859 (Garin 1976a [1959]; 1976b [1960]; Rogari 1986; Dei 2013). L’Istituto fu articolato in quattro sezioni: Studi legali, Filosofia e Filologia, Medicina e Chirurgia, Scienze naturali. Nel discorso pronunciato in occasione dell’inaugurazione (29 gennaio 1860), Ridolfi indicò

⁴Tant’è vero che il *Vocabolario dell’uso toscano* del Fanfani (uscito a Firenze nel 1863) è un’opera priva di un reale interesse dialettologico e costituisce piuttosto un capitolo della più generale “questione della lingua” (Fanfani 2012, 41-43).

chiaramente l'intenzione e l'ambizione di dotare Firenze di una "istituzione" che le assicurasse il ruolo di capitale della cultura italiana e che la ponesse alla guida del rinnovamento d'Italia sul piano tecnico-scientifico:

... il Governo... volle assicurare a questa nobile provincia d'Italia l'onore, il merito ed il vantaggio d'esser la prima ad attuare una Istituzione che la manterrà sempre alla cima della civiltà nazionale, e le assicurerà quel vero primato che dipende dal sapere, come dal sapere dipendono in generale tutti i beni della vita, tutti i vantaggi sociali. (Ridolfi 1860, 64)

Scopo di tale istituzione era di fornire una preparazione post-universitaria sia nell'esercizio delle professioni sia nel campo della ricerca, offrendo, tra l'altro, insegnamenti di carattere specialistico per quelle "parti di scibile, alle quali sempre pochi ma eletti ingegni si volgono":

Bisognava finalmente che certi studii, ora fatti necessari dalle nuove condizioni politiche del paese, e desiderati da quelli che a ben servirlo vogliono disporsi, fossero aperti al pubblico, ed ecco perché accanto agli studii pratici di complemento (di alcuni dei quali l'importanza era stata già da molto tempo sentita per modo che vi si era provveduto ampiamente) si vollero istituire cattedre che agli studii puramente scientifici, filosofici, e filologici servissero d'appendice, e per così dire di perfezionamento, non nel senso assoluto della parola, perché il sapere non ha confine, ma in quello che vale a designare lo scopo progressivo che l'insegnamento stesso caratterizza. (Ivi, 63-64)

L'Istituto attirò immediatamente uomini e studiosi che scossero e rinnovarono profondamente la cultura fiorentina, inserendola nei più avanzati circuiti della cultura europea positivista. Basti pensare agli scienziati Moritz Schiff e Aleksandr Herzen, fautori delle teorie evoluzionistiche e del metodo sperimentale⁵, a Paolo Mantegazza, che nel 1869 fu chiamato a dirigere la prima vera cattedra di Antropologia istituita in Italia (Landucci 1977, 107-127), o, ancora, per quanto riguarda le discipline più propriamente umanistiche, a Pasquale Villari, che nel 1865 tenne la celebre prolusione al corso dell'Istituto *La filosofia positiva e il metodo storico* (pubblicata nel 1866), e a Domenico Comparetti "grecista e latinista, epigrafista e papirologo e folklorista, storico del diritto e della religione, medievalista e fennologo, tra i filologi nostri e stranieri quello di più larghi interessi e di più estese ricerche" (Pasquali 1994 [1927], 25).

6.2 *L'orientalistica*

Punto di forza dell'Istituto furono anche, fin da subito, gli studi orientali, che per qualche decennio fecero di Firenze il massimo centro di orientalistica

⁵ Sulle polemiche sorte a Firenze tra Herzen da un lato, Lambruschini e Tommaseo dall'altro, a proposito della "scimmologia", si veda Landucci 1977, 79-105 (ma cfr. anche Lucchini 1990, 39-101).

della penisola e uno dei principali in Europa (La Penna 1986, 222; Marrassini 2004, 64-66; 2007). L'orientalistica fiorentina annoverava studiosi come Michele Amari, professore di Lingua e letteratura araba, autore di contributi fondamentali sulla storia della Sicilia musulmana e su quella d'Italia e del Mediterraneo nei loro rapporti col mondo arabo medievale; Giuseppe Bardelli, professore di Sanscrito, autore fra l'altro de *La lingua sanscrita e la lingua latina* (1859); Angelo De Gubernatis, che nel 1863 ottenne la cattedra di Sanscrito e intorno al quale crebbe il numero degli studiosi e degli insegnamenti del settore delle lingue e degli studi orientali; Antelmo Severini, che nel 1863 fu chiamato come professore di Lingue dell'Estremo Oriente e fu il primo a insegnare cinese e giapponese nelle università italiane. Scorrendo gli annuari dell'Istituto, figurano inoltre: David Castelli (Ebraico e caldaico), Italo Pizzi (Lingue iraniche), Lodovico Nocentini (Lingue dell'Estremo Oriente), Girolamo Donati (Sanscrito), Paolo Emilio Pavolini (Sanscrito), Francesco Scerbo (Ebraico).

Questi studiosi erano interessati però soprattutto alle letterature e alle culture orientali, di conseguenza anche alle lingue straniere, ma i loro interessi primari non erano di carattere linguistico. Amari, ad esempio, fu senza dubbio tra i migliori storici della sua epoca e De Gubernatis si occupava delle letterature di tutto il mondo, specialmente di quella indiana, ma entrambi erano poco interessati alla linguistica e ne avevano scarsa competenza. Fa eccezione Fausto Lasinio (Peca Conti 2004), che nel 1860 ricevette l'incarico di insegnare Lingue indo-germaniche presso l'Istituto fiorentino, dove rientrò, da Pisa, nel 1873, per assumere l'insegnamento di Lingue semitiche comparate e quello di Ebraico. Lasinio, oltre ad avere una straordinaria competenza nelle lingue semitiche e in quelle indoeuropee antiche e moderne, possedeva anche una robusta preparazione in linguistica storico-comparativa e generale⁶. Nella "prelezione" al suo corso linguistico fiorentino (pubblicata nella *Nazione* del 18 febbraio 1860), sono notevoli le riflessioni di Lasinio intorno agli scopi della linguistica, a cominciare dalla distinzione tra questa che è "scienza naturale" e la filologia che è invece "scienza storica" ("Dove è letteratura; ivi è Filologia; barbare genti nulla posseggono di pregio agli occhi del filologo; ma ancora la rozza favella di selvaggia tribù... ha dritto all'attenzione del linguista", Lasinio 1860, 1), pur riconoscendo che le due discipline "si porgano scambievolmente aiuto e a vicenda s'illustrino". Altrettanto notevoli sono le considerazioni di Lasinio sul nesso storico-culturale tra lingua e nazioni e, ancora, sulla scientificità della linguistica e sulla validità del metodo storico-comparativo:

Abbiamo toccato dell'efficacia della Linguistica nel considerare una data lingua in sé; non già secondo capricciose e malfondate teoriche, ma secondo generali principii, che si dedussero dai fatti, con dimostrazione rigorosa, e, a dir così, matematica. Come

⁶ Fu Ascoli, ad esempio, a procurare a Lasinio l'associazione alla prestigiosa Deutsche Morgenländische Gesellschaft (la società di orientalisti fondata in Germania nel 1845).

però, oltre l'anatomia umana, havvi l'anatomia comparata, così la Linguistica, procedendo, studia le reciproche relazioni tra le varie lingue, coglie i punti di simiglianza e dissimiglianza, insomma mette a riscontro, sotto ogni faccia, idioma con idioma; e giunge a innegabili risultati perché nascenti dall'osservazione de' fatti. (Ivi, 2)

In coerenza con tali posizioni, nella *Prolusione* al corso su Isaia (1862), Lasinio affermò la necessità di rinnovare in senso laico e scientifico lo studio delle Sacre Scritture in Italia, sostenendo che il testo biblico andava considerato un "monumento letterario", al pari dei testi di altre tradizioni religiose, e quindi esaminato con i mezzi forniti dalla critica filologica e storica, dalla comparazione tra le lingue semitiche e dalla scienza moderna in genere (Peca Conti 2004, 807). E va notato che la necessità di un rigoroso approccio filologico e linguistico al testo biblico fu dichiarata anche da un altro studioso dell'Istituto fiorentino, David Castelli, che fu allievo proprio di Lasinio:

La Bibbia non è più ai giorni nostri, o almeno più non dovrebbe essere, soltanto un soggetto di religiosa polemica, o di teologica controversia: è un monumento storico dell'antichità che devesi, a mio credere, esaminare e studiare con quello stesso procedimento di analisi e colla stessa indipendenza, che si usa per i Vedas e per il Mahabharata, per il Zendavesta, per l'Iliade, per il Corano, e per l'Edda. (Castelli 1866, 4)

Quindi da Francesco Scerbo, a sua volta allievo di Castelli e autore della *Crestomazia ebraica e caldaica con note e vocabolario* (1884), della *Grammatica della lingua ebraica* (1888) e del *Dizionario ebraico e caldaico del Vecchio Testamento* (1912).

Gli interessi di Lasinio andarono però oltre l'orientalistica e l'indoeuropeistica, rivolgendosi anche alla linguistica romanza e, in particolare, all'etimologia, con la notevole considerazione che l'analisi fonologica dovesse essere accompagnata o meglio preceduta dall'esame dei fattori extralinguistici:

Conviene guardarsi dalle apparenti somiglianze; prima di ammettere l'affinità di più voci, tener conto delle leggi fonetiche e insieme di altre condizioni non semplicemente linguistiche; anzi, avanti da cercare l'origine di un vocabolo, fa mestieri considerare le relazioni fra popolo e popolo, e determinare la vera patria del vocabolo; la storia chiamando in ajuto alla linguistica, come, all'occasione, la linguistica in ajuto alla storia, anzi talvolta per cavarne la storia. (Lasinio 1869, 26)

Lasinio si dedicò inoltre allo studio dei prestiti dalle lingue orientali in italiano, sostenendo l'utilità di questo tipo di indagini nella lezione *Come gli studj orientali possano aiutare l'opera del Vocabolario*, che tenne il 19 novembre 1877 all'Accademia della Crusca, di cui era socio corrispondente. In questa lezione Lasinio affermò l'utilità che avrebbe arrecato "allo studio della lingua nostra" un glossario di vocaboli italiani, vivi e morti, dialettali e specialistici, d'origine orientale. La lezione si conclude con un saggio di termini italiani provenienti dall'arabo, dal turco e dal persiano (Lasinio 1877).

6.3 Linguistica romanza, dialettologia e storia della lingua italiana

Con il *Riordinamento* dell'Istituto nel 1872 e l'accentuarsi, per merito di Villari, del suo carattere di istituzione di ricerca, la linguistica fiorentina si consolidò e si stabilì di fondare cattedre di Lingue romanze e Grammatica comparata:

È sembrato che le lingue romanze le quali servono ad illustrare le origini della lingua e letteratura italiana, se sono tanto coltivate in Germania, dovrebbero avere almeno una cattedra in Italia. La Grammatica comparata è fondamento agli studi filologici. (*Riordinamento*, 11)

Alla fine degli anni Sessanta, Villari propose ad Ascoli di trasferirsi all'Istituto fiorentino; Ascoli prese in seria considerazione l'ipotesi di abbandonare Milano, tuttavia, dopo la sua nomina a preside dell'Accademia scientifico-letteraria, nel 1872, tale opportunità non si realizzò (Lucchini 2001, 952-954). Il primo a essere chiamato a Firenze a insegnare una materia compresa nell'ambito della filologia romanza fu Napoleone Caix (Renzi 1969; De Mauro 1973), al quale fu conferito nel 1874 l'incarico di Dialettologia italiana, che divenne poi di Lingue romanze, dizione che si alternò con quella di Storia comparata delle lingue classiche e neolatine (denominazione voluta da Ascoli nel 1868 [Dovetto 1991]); nel 1881 la cattedra prese il nome di Storia comparata delle lingue neolatine (Lingue romanze) (Avalle 1986, 298). Caix ebbe tra i suoi maestri, negli anni in cui studiava alla Scuola Normale di Pisa, Fausto Lasinio, al quale si deve forse il suo primo interesse per l'etimologia, che lo condusse, ancora studente, a "tempear di postille" un esemplare dell'*Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen* (1853; Vocabolario etimologico delle lingue romanze) di Diez (Rajna 1886, XVII). E idee simili a quelle di Lasinio a proposito dell'etimologia rivela il *Saggio sulla storia della lingua e dei dialetti d'Italia, con un'introduzione sopra l'origine delle lingue neolatine* (1872). Qui, infatti, Caix critica le etimologie fondate sulla "somiglianza del suono", che "è molto spesso accidentale" (Caix 1872, XVIII): la fonologia dà indicazioni necessarie, ma non sufficienti all'etimologia e, più in generale, alla storia linguistica, che esige invece una minuziosa ricostruzione della "storia del vocabolo", una "minuta comparazione tanto dei significati che delle forme che ricevette di mano in mano ciascuna parola" (ivi, XLIII). Inoltre, come osserva De Mauro:

Al seguito del Diez e anticipando la premessa alle *Morphologische Untersuchungen* dei due neogrammatici H. Osthoff e K. Brugmann, il Caix scriveva: "Bisogna... studiare ciascuna delle lingue romane in tutte le sue più minute relazioni nel tempo e nello spazio nel mentre se ne osserva ogni minima manifestazione nel tempo. Il che vuol dire che alla storia comparata delle lingue romane deve far seguito la storia comparata dei dialetti di ciascuna" [Caix 1872, LXVII]. Intrusioni colte nelle parlate di tradizione popolare, eterogeneità genetica degli elementi fusi negli idiomi letterari, sono l'obiettivo del giovane Caix che vuol rivolgersi a un pubblico più vasto dei soli 'filologi'. (De Mauro 1973, 390)

Negli anni fiorentini Caix, oltre ad approfondire gli studi etimologici e altri temi già toccati nel *Saggio*, si dedicò alla storia linguistica dell'italiano letterario e alla "questione della lingua", schierandosi dalla parte di Ascoli contro le tesi manzoniane, indicando nella crescita culturale e intellettuale delle società le ragioni della costituzione e diffusione di lingue comuni, sottolineando il carattere non fiorentino, ma sopradialettale e colto dell'italiano:

... la *Nuova Antologia* del settembre e ottobre 1874 (1^a serie, tom. XXVII, pag. 35-60 e 288-309) ebbe un'ampia esposizione delle convinzioni sue intorno alla *Formazione degli idiomi letterari, in ispecie dell'italiano*. Intendimento del Caix era di combattere la teorica manzoniana. Mirava a provare come l'italiano, non altrimenti che le altre lingue colte, di cui si faceva a riassumer le vicende, non si fosse identificato in antico, non potesse identificarsi attualmente, con uno speciale dialetto... Anche la storia secolare della questione, indispensabile a conoscersi da chi voglia penetrare bene addentro il problema, ebbe in lui un narratore diligente e sagace; e ciò nel terzo volume dell'*Italia* dell'Hillebrand, dove si legge di suo, tradotta in tedesco, "La questione della lingua", *Die Streitfrage über die italienische Sprache* (pag. 121-154). (Rajna 1886, XIX)

Le origini della lingua poetica italiana (1880) di Caix – opera di grammatica storica, dedicata soprattutto alla fonetica dell'italiano antico – forniscono per Folena:

Il primo esempio, con tutti i suoi difetti ancora oggi mirabile, di quella nuova filologia nutrita di linguistica in cui il disegno geniale della costituzione di una lingua poetica era fondato per la prima volta sullo studio di tradizioni manoscritte e lo spoglio dei codici antichi. (Folena 1969, 1601)

E aggiunge Avale: "Questa sarà la linea in cui si metteranno, via via, Parodi, Barbi, Contini" (1986, 304).

Caix morì il 22 ottobre 1882, all'età di 37 anni. Nell'a.a. 1882-1883 l'incarico dell'insegnamento tenuto fino ad allora da Caix fu affidato temporaneamente a Giuseppe Morosi, il quale era professore di Storia antica presso l'Istituto, ma proveniva dalla scuola di Ascoli, tant'è vero che si dedicava alla dialettologia (e alla demologia), in particolare allo studio delle isole linguistiche in Italia. Tra i suoi saggi – pubblicati soprattutto tra gli anni Settanta e Ottanta nell'*Archivio glottologico italiano* – spiccano quelli rivolti ai dialetti greci dell'Italia meridionale (Morosi 1870) – dal cui studio erano poi derivati i suoi interessi di storia antica –, ai dialetti gallo-italici di Sicilia, al catalano di Alghero (Morosi 1886), al franco-provenzale.

Nel 1883 venne chiamato come professore ordinario di Lingue e letterature neolatine e di Storia comparata delle lingue neolatine Pio Rajna (che insegnerà presso l'Istituto per quasi trent'anni, fino al 1922). Tale distinzione "implica il riconoscimento di un certo grado di autonomia delle due materie: la prima da riferirsi alla filologia *stricto sensu* e la seconda alla linguistica" (Avale 1986, 299). La filologia romanza aveva allora, infatti, due anime,

quella filologico-letteraria e quella linguistica, anime che nell'Istituto vennero separate con l'arrivo di Ernesto Giacomo Parodi (a.a. 1892-1893, cfr. sotto), cui fu affidato il secondo insegnamento, con la denominazione di Grammatica comparata, svincolato da Lingue e letterature neolatine. In seguito Parodi – che nei primi anni tenne anche l'incarico di Lingua tedesca – venne nominato ordinario di Storia comparata delle lingue classiche e neolatine.

Rajna si era formato come sanscritista, classicista, romanista e italianista alla scuola pisana con maestri quali Teza, Comparetti, che lo portò a spaziare nel campo della comparazione tematica, oltre i confini delle singole letterature nazionali, e D'Ancona, il quale lo avviò allo studio della letteratura popolare e dei cantari cavallereschi italiani dei secoli XIV e XV. Rajna fu senza dubbio uno dei primi grandi maestri della romanistica in Italia e uno dei principali interpreti dell'applicazione del metodo storico e comparativo nello studio e nella ricostruzione dei testi⁷ (Ruggieri 1969; Mazzoni 1998; Segre 1998). Ma se è vero che i suoi interessi primari furono di carattere filologico e letterario (vedi, tra l'altro, gli studi su Dante e l'edizione del *De vulgari eloquentia* [1896]), tuttavia, fin dai suoi primi lavori, non mancò di rivolgere la sua attenzione anche verso la storia della lingua italiana⁸, nella consapevolezza che “per fare la storia della lingua italiana... è necessario andar ricercando la lingua degli scrittori, non già quella degli editori” (Rajna 1872, 33). Notevoli furono anche gli interessi dialettologici di Rajna – come rivela, tra l'altro, il suo impegno per l'avvio di un *Atlante dialettologico italiano* (1908), che poi, mutati i suoi promotori, divenne l'*Atlante linguistico italiano* –, specialmente di dialettologia lombarda. In questo campo Rajna si distaccò dal “metodo” allora dominante, quello ascoliano, prendendo in considerazione, ad esempio, in un suo studio su *Il dialetto milanese* (1880-81), non solo gli aspetti fonetici e morfologici del dialetto, ma in primo luogo la sua storia letteraria e lo “spazio culturale” ove si parla il milanese (Broggini 1993).

Alla scuola fiorentina di Rajna, Comparetti, Vitelli, Bartoli, si formò, durante gli anni di perfezionamento presso l'Istituto di studi superiori (1887-1888), Ernesto Giacomo Parodi, indoeuropeista, germanista, classicista, romanista, dantista, che nel 1889-90 aveva consolidato la sua preparazione glottologica all'Università di Lipsia, dove aveva seguito l'insegnamento del neogrammatico Karl Brugmann (Schiaffini 1957; Folena 1969). Parodi, nel corso della sua vita di studioso, fu partecipe di esperienze diverse e in origine contrastanti: linguistica e filologia positive e linguistica idealistica, metodo storico e critica estetica (vedi *infra*, par. 7). Le prime ricerche di Parodi furono

⁷ Esemplare, al riguardo, il suo fondamentale contributo *Le fonti dell'Orlando furioso. Ricerche e studi* (1875).

⁸ In una lettera a Carlo Salvioni del 1891, Rajna comunicò l'intenzione di realizzare proprio una “Storia della lingua italiana” (Stussi 1993, 13).

dedicate alla sua parlata materna, il ligure, e trovarono una monumentale sistemazione negli *Studj liguri* (pubblicati nell'*Archivio glottologico italiano* tra il 1896 e il 1904), che Folena (1969, 1602) giudica “la più compiuta ed organica illustrazione della storia di un dialetto italiano”. Sempre secondo Folena (ivi, 1606): “l’illustrazione linguistica dei *Conti dei banchieri fiorentini* e l’edizione di documenti antichi toscani, a corredo dell’edizione di P. Santini nel *Giornale storico* del 1877” aprirono “uno dei filoni più vitali di storia della lingua, che ha la sua origine proprio in quell’idea di documentare l’antica compagine dell’uso fiorentino soprattutto in rapporto alla determinazione del colorito linguistico dell’opera di Dante”, ricerche che “si continuano poi direttamente nell’opera di linguisti di due generazioni, dallo Schiaffini al Castellani”.

Parodi fu senza dubbio espressione di quella compenetrazione tra filologia e linguistica che caratterizzò l’Istituto fiorentino, in anni in cui queste due discipline trovavano ragioni importanti di discordia: “... innanzi tutto l’invadenza della glottologia che soffocava l’esegesi filologica puntuale, pretendendo di interpretare alla luce dell’etimologia indoeuropea invece che alla luce del contesto della parola e della situazione culturale” (La Penna 1986, 225). Nel discorso inaugurale *La glottologia e le sue relazioni con altre scienze*, che tenne presso l’Istituto il 3 novembre 1900, Parodi, pur senza mettere in discussione l’autonomia della “glottologia”, sosteneva l’interdipendenza tra questa e la filologia, “due sorelle” che “ora si tengono il broncio”, ma che “non possono e non devono mai camminare disgiunte” (Parodi 1957 [1900], 18-19). Non a caso Schiaffini identifica nella fedeltà al metodo filologico la caratteristica fondamentale della scuola fiorentina:

La scuola fiorentina è sempre stata la roccaforte della filologia più rigorosa, segnatamente della critica testuale, da Rajna e Vitelli, da Parodi, Barbi, Vandelli a Pasquali, Benedetto, Casella, e ai loro allievi, fino alla prolusione sul Saint Alexis di Contini. Significativa l’adozione del metodo lachmanniano da parte del Parodi già dunque negli anni 1885-86. (Schiaffini 1957, xxxiv)

Tale impostazione metodologica della scuola fiorentina ha le sue origini proprio nell’opera dei primi studiosi che vi insegnarono e ai quali abbiamo qui accennato. Secondo Avalle (1986, 301) l’apporto più originale dello studio fiorentino sarebbe proprio nell’alto “grado di interdisciplinarietà della sua organizzazione scientifica... nel settore linguistico-filologico” viste le differenti specializzazioni degli studiosi citati, ed in particolare la compresenza delle due filologie, quella classica e quella romanza. Da questo punto di vista, il metodo dello studio fiorentino è in antitesi col metodo crociano che si afferma negli anni Venti. Anzi i capisaldi dell’analisi testuale e del metodo storico-comparativo, “erudizione, formalismo, filologia e scienze affini” (Avalle 1986, 302) sono talmente affermati da rappresentare con successo una risposta in chiave scientifica alle nuove linee del metodo idealistico.

7. *La linguistica idealistica*

In Italia, gli interventi di Croce (1900; 1903; 1905; raccolti in 1910) nei confronti della linguistica e del suo oggetto di studio, aprono la strada a un indirizzo generalmente etichettato come linguistica idealistica. In essa confluiscono sollecitazioni e interessi già trasparenti nella dialettologia di tipo geografico e nell'interpretazione storico-culturale dei fenomeni linguistici (Terracini 1925, 1949). I punti essenziali della critica di Croce riguardano i capisaldi stessi dell'analisi linguistica, in particolare la legittimazione di un livello d'analisi specifico dei processi linguistici. Croce nega la validità della nozione di grammatica come forma di conoscenza autonoma:

Fuori dell'Estetica, che dà la conoscenza della natura del linguaggio, e della Grammatica empirica, ch'è un espediente pedagogico, non resta altro che la Storia delle lingue nella loro realtà vivente, cioè la storia dei prodotti letterari concreti, sostanzialmente identica con la Storia della Letteratura. (Croce 1902, 174)

È, forse, la Grammatica forma speciale di conoscenza? Vi sarà, accanto alla verità della poesia e della filosofia, la verità grammaticale, e, cioè, una visione grammaticale delle cose? – La semplice ipotesi... fa ridere... Negata l'esistenza di una verità delle cose secondo Grammatica, viene di conseguenza che le regole stesse... non sono leggi di verità, e, quindi, che la Grammatica non ha valore teoretico e scientifico. (Croce 1910, 174-175)

La riduzione del linguaggio a espressione particolare del pensiero e la negazione di uno statuto teorico allo studio del linguaggio costituiscono il nucleo del suo pensiero:

... sintassi regolare e sintassi affettiva sono categorie prive di valore in Estetica... non servono a caratterizzare nulla. Ma che cosa è la lingua se non una serie di espressioni, di cui ciascuna appare, in quel modo proprio che appare, una volta sola? Che cosa è la parola se non continua, perpetua trasformazione?... Foggiare un uso linguistico, che serva di pietra di paragone, non è forse creare un ente immaginario? (Croce 1910, 158-160)

Queste idee influirono sul lavoro e le modalità di ricerca degli studiosi italiani, congelando per decenni gli studi nel campo della linguistica e distorcendone o limitandone l'impostazione e i metodi. Inoltre ebbero l'effetto di isolare la linguistica italiana dal mondo scientifico europeo e americano, con ricadute che sono ancora oggi visibili nell'ostilità di parte della linguistica accademica alla teorizzazione linguistica e più in generale ad una concezione della linguistica come scienza autonoma dai modelli storici.

Molti autori cercarono di coniugare l'idealismo crociano con i metodi di indagine linguistica. Uno degli interventi di maggiore interesse storiografico sono le pagine dedicate da Pagliaro (1930) alla natura del linguaggio e alla disciplina che lo studia. Pagliaro cerca di assegnare uno statuto sufficiente

alla ricerca linguistica pur senza rinunciare ai punti essenziali della filosofia crociana del linguaggio come intuizione:

L'identità fra lingua e arte intuita da G.B. Vico, ammessa da Humboldt, affermata dal Hegel e dal hegeliano Gerber e dimostrata ora dal Croce, risolve definitivamente il millenario contrasto fra psicologismo e logicismo nella considerazione del fatto linguistico... Poiché l'espressione linguistica è intuizione, atto estetico, l'apprensione non può essere altrimenti che intuitiva, di ordine estetico... La lingua esiste come nozione storica; nella realtà non c'è che l'individuo che la parla; la nozione di lingua... è il primo e più importante passo verso la conoscenza storica dell'attività linguistica. (Ivi, 102-104)

Secondo noi la linguistica generale come scienza di leggi urta contro le stesse gravi difficoltà contro cui urterebbero una scienza generale dell'arte o una scienza generale della religione che non fossero di ordine puramente filosofico. (Ivi, 178)

La combinazione di crocianesimo e attualismo gentiliano (Nencioni 1946) col quale Bertoni, nei *Principi generali del Breviario di neolinguistica* (1928), subordina la "lingua" al "linguaggio", delinea una visione estetizzante, stilistica, dei fenomeni linguistici. In Bertoni (1928) vengono esposti i termini essenziali del caratteristico capovolgimento di prospettiva della concezione idealistica: l'espressione linguistica ha carattere universalistico in quanto espressione di pensiero, mentre il sistema linguistico appare un artefatto particolaristico dell'indagine linguistica, cioè una particolare collezione "a posteriori" di espressioni linguistiche. Nencioni (1946) sottolinea l'approssimazione e le evidenti contraddizioni che minano l'approccio del Bertoni. In particolare in Bertoni il crocianesimo assume il carattere di un "groviglio" che non tocca comunque la natura dell'indagine linguistica. L'oggetto effettivo dell'analisi filologica e linguistica coincide con una nozione schematica di lingua, concepita come l'insieme di "espressioni naturalizzate", di quegli "elementi naturali, che stanno a disposizione sua [del parlante] e di altri, essendosi da un individuo generalizzati ad altri individui" (ivi, 10).

Lo Piparo (1979) mette in luce l'influenza del pensiero crociano sulle idee linguistiche del Bartoli e sulla formazione culturale di Gramsci. Certamente, le posizioni teorizzate da Croce, in particolare la riduzione della linguistica a storia delle espressioni linguistiche e la concezione del linguaggio come espressione individuale, affiorano con evidenza nella riflessione gramsciana sui fenomeni socio-culturali:

L'identificazione di arte e lingua, fatta dal Croce, ha permesso un certo progresso e ha permesso di risolvere alcuni problemi e di dichiararne altri inesistenti o arbitrari, ma i linguisti, che sono essenzialmente storici,... precisamente studiano le lingue in quanto non sono arte, ma "materiale" dell'arte, in quanto prodotto sociale, in quanto espressione culturale di un popolo. (Quaderno 6, 1930-1932, 27 bis-28; Lo Piparo 1979, 54)

L'avvio di una revisione in termini idealistici dei canoni neogrammaticali è tracciato in Parodi (1900; 1909-1923). Le convinzioni iniziali di questo autore sono neogrammaticali e vengono espone nel discorso *La glottologia e le sue relazioni con altre scienze*:

Benché restino tuttora fra i dotti alcune leggere discrepanze teoriche e non tutti si sieno persuasi della legittimità dell'assioma neogrammatico, che le leggi fonetiche sono senza eccezioni, tutti almeno sentono di dover lavorare come se fosse legittimo; o, a dir meglio, il principio di causalità. (Parodi 1957 [1900], 14-15)

In *Questioni teoriche: le leggi fonetiche* (1909-1923), Parodi prende le distanze dalla sua iniziale adesione ai metodi storico-comparativi, e pur criticando applicazioni virtuosistiche dell'ottica storico-culturale nell'interpretazione dei fatti linguistici riconosce in Croce, in Vossler (1904) e in Gauchat (1905) le fonti teoriche della sua revisione. Il tentativo di ricondurre la nozione di legge fonetica a una comprensione nuova e adeguata della natura del linguaggio e del cambiamento linguistico portano il Parodi a una revisione meticolosa delle ipotesi empiriche e dei presupposti teorici. Infatti egli cerca di integrare gli apporti della fonetica articolatoria con una concezione psicologica di tutta la fenomenologia linguistica:

La nostra proposizione fondamentale è che le leggi fonetiche esistono, ma che non sono affatto meccaniche, bensì esclusivamente psicologiche; che cioè anch'esse non sono che fenomeni analogici e che... in fondo la formula neogrammaticale della loro "ineccepibilità" è priva di un vero significato. (Parodi 1957 [1909-1923], 56-57)

Il tentativo di revisione proposto da Parodi resta incompiuto e, nella sua applicazione pratica, coinciderà con un modo raffinato di lettura dei fatti di storia linguistica (Nencioni 1946).

Un percorso per certi aspetti simile segue Terracini, che da posizioni collegate all'insegnamento del Goidànich si muove verso la linguistica idealistica e l'indagine stilistico-letteraria. In *Il parlare di Usseglio* (1910; cfr. Iordan, Orr 1973 [1937]) Terracini fornisce un'analisi acuta e suggestiva della variazione linguistica in rapporto ai tratti sociali della comunità dei parlanti, con molti elementi di novità nel metodo seguito. In *Paleontologia ascoliana e linguistica storica* (1929) Terracini sembra attingere da Saussure alcune componenti teoriche allo scopo di delimitare un modello più adeguato per l'analisi del mutamento e dell'interferenza linguistici. In particolare, nell'esame di alcuni fenomeni di interferenza fra la parlata di tipo alto-lombardo di Forno e il dialetto piemontese di Lemmie, ricorre ai concetti di "serie associata" e di "legame associativo" nella caratterizzazione del sistema di rapporti che governa l'evoluzione linguistica. D'altra parte la nozione di grammatica coincide con l'insieme degli enunciati, "l'infinita catena di serie associate", riproponendo in ultima analisi l'idea crociana riportata sopra, per cui una lingua esiste soltanto in quanto serie di espressioni irripetibili.

8. Goidànich e Merlo

L'*Archivio glottologico italiano* continua, prima sotto la direzione di Salvioni, poi di Goidànich, a rappresentare la dialettologia militante e il rigore del metodo storico-comparativo. Tale rigore risulta evidente anche dal confronto con altre riviste di linguistica, come *Studi glottologici italiani* (1899-1931) fondata dal glottologo dell'Università di Palermo Giacomo De Gregorio, più aperta alle novità ma nello stesso tempo priva di quel filtro che lo schema ascoliano imponeva almeno per quanto riguarda la corretta interpretazione del metodo (Benincà 1988). Le prese di posizione di Goidànich segnano il momento più esplicito della crisi di questo modello "paleontologico" (Terracini 1949), sia davanti alle nuove suggestioni della geografia linguistica e della linguistica idealistica, sia davanti al proporsi sempre più incalzante di nuovi paradigmi teorici. Alcune nozioni, come quella di "sintesi linguistica" (Goidànich 1910) sembrano offrire spiragli per un ampliamento dei principi metodologici del patrimonio neogrammaticale. Tuttavia, la mancanza di un effettivo ripensamento teorico e l'incapacità di mettere a frutto gli apporti delle nuove tendenze che si fanno strada nella linguistica europea all'inizio del Novecento caratterizzano la linguistica descrittiva e la dialettologia italiane nei primi decenni del Novecento.

I lavori di Goidànich confermano l'esito naturalistico della glottologia fondata dall'Ascoli. Ne sono un documento interessante i due saggi pubblicati in AGI XX (Goidànich 1926a, 1926b), dedicati ai principi interpretativi del cambiamento linguistico, e che richiamano il più rigoroso positivismo ottocentesco. In particolare nella recensione a Gauchat, *Saggio critico sullo studio di L. Gauchat "L'unité phonétique dans le patois d'une commune (Charmey)"* (Goidànich 1926b), la riduzione fisiologica della nozione di "legge fonetica" permette al Goidànich una sorta di equilibrismo interpretativo: le leggi fonetiche hanno il loro dominio nei meccanismi articolatori e acustici, pertanto la loro regolarità è valutabile solo in rapporto a tali meccanismi. Naturalmente questa soluzione ha come conseguenza la negazione di uno specifico livello interpretativo per i fenomeni linguistici. Inoltre, dati i presupposti esaminati, ci si dovrebbe aspettare la diffusione generalizzata a tutti i parlanti delle tendenze fisiologiche.

I saggi dialettologici di Clemente Merlo (Contini 1961-1962) presentano una stretta affinità metodologica con Ascoli e Salvioni (Stussi 1993, 46), nel senso di una ripetizione rigida dei presupposti interpretativi più caratteristici dell'impianto ricostruttivo e etimologico tradizionale:

Quando, nella primavera del 1909, il Monaci mi invitò cortesemente a illustrare per gli Studi Romani uno dei dialetti della regione laziale che a lui era particolarmente cara, accettai con animo grato. Ma a una condizione, che altri non io, raccogliesse sul luogo il materiale. E questo perché dai negatori della ineccepibilità delle leggi fonetiche, dagli assertori del caos che solo esiste nelle loro menti malate, non si potesse dire un giorno che le voci me le ero foggiate io a mio beneplacito. (Merlo 1922, 1)

Seguendo Stussi 1993 potremmo interpretare il “particolare risalto” che l’impianto descrittivo tradizionale ha in Merlo come una risposta alle approssimazioni e alle debolezze determinate dall’applicazione delle riserve idealistiche sull’analisi linguistica. Bisogna riconoscere però che in Italia, purtroppo, l’unica novità in questo periodo è rappresentata proprio dagli interessi storico-culturali sviluppati dalla linguistica idealistica.

9. *La situazione fiorentina*

In seguito alla riforma Gentile (1923), il 1 dicembre 1924 l’Istituto di Studi Superiori di Firenze fu trasformato in Università degli Studi, e il 25 gennaio 1925 la vecchia Sezione di Filologia e Filosofia divenne la Facoltà di Lettere e Filosofia, il cui punto di forza rimase la sezione di filologia, sia classica che romanza, sempre strettamente unita ai corrispondenti settori linguistici (Marrassini 2004). Alla morte di Parodi (1923), la cattedra di Storia comparata delle lingue classiche e neolatine fu divisa in due insegnamenti, uno destinato all’area romanza, l’altro all’area classica: l’insegnamento di Storia comparata delle lingue romanze fu affidato nel 1925 a Carlo Battisti, mentre quello di Storia comparata delle lingue indoeuropee fu affidato nel 1929-1930 e poi nel 1935, per iniziativa di Giorgio Pasquali, a Giacomo Devoto, un giovane studioso che avrebbe lasciato come glottologo una larga traccia di sé (Mastrelli e Parenti 1999).

Battisti, che si era formato a Vienna con Wilhelm Meyer-Lübke, era un romanista di valore, studioso soprattutto di dialettologia ladina e alpina, ma con interessi anche per l’etrusco, il latino volgare, la toponomastica del Trentino-Alto Adige⁹. Fu autore, con Giovanni Alessio, di un’opera fondamentale per la linguistica italiana: il *Dizionario Etimologico Italiano (DEI)*, pubblicato a Firenze tra il 1950 e il 1957, dedicato alla lingua nazionale ma attento anche al lessico scientifico, agli usi regionali e ai dialetti (Pellegrini 1988; Aprile 2011, 18-19).

Devoto, dopo essersi laureato a Pavia, completò la sua formazione di glottologo a Berlino, Basilea e Parigi, pubblicando poi la tesi *Adattamento e distinzione nella fonetica latina* (1923), che subito gli diede notorietà. Linguista di rigorosa impronta storicistica, si occupò in particolare di linguistica italica, latina ed etrusca, di linguistica baltica e di comparazione indoeuropea (si vedano i vari contributi in Mastrelli e Parenti 1999). A Firenze fondò e diresse la rivista *Studi baltici* (1931) e avviò ricerche sulle lingue dell’Italia antica, pubblicando nel 1939 una *Storia della lingua di Roma* che fu un modello nel suo genere. Si occupò anche di linguistica generale e di storia dell’italiano, sintetizzandola alla fine della sua vita in un panorama che parte dalle fasi più antiche: *Il linguaggio d’Italia* (1974). Notevole fu anche la sua attività lessicografica, con l’ottimo *Dizionario della lingua italiana* (1967), realizzato in collaborazione con Gian Carlo Oli, e con l’*Avviamento*

⁹ Si deve a Battisti se l’Istituto di Studi per l’Alto Adige e l’Archivio per l’Alto Adige hanno avuto sede a Firenze.

all'etimologia italiana (1966), un'opera che si distacca dai dizionari etimologici italiani precedenti perché si rivolge alla ricerca dell'etimologia remota, dedicando quindi una speciale attenzione al periodo prelatino e alla comparazione con altre lingue indoeuropee e mediterranee (Aprile 2011, 21-23)¹⁰.

Nel 1938 si registrò un importante avvenimento per l'ateneo fiorentino e per la linguistica italiana: l'arrivo da Friburgo (Svizzera) di Bruno Migliorini, chiamato a ricoprire la prima cattedra di Storia della lingua italiana (voluta dal ministro Giuseppe Bottai). Le ricerche di Migliorini – il cui capolavoro resta senza dubbio la *Storia della lingua italiana* (promessa nella prolusione del 1939 e pubblicata a Firenze nel 1960 [Fanfani 2009, 43; Marazzini 2011]) – non si limitarono tuttavia allo studio storico dell'italiano, ma furono rivolte anche verso la lingua contemporanea, cui Migliorini aveva già dedicato contributi di notevole importanza (poi raccolti in *Lingua contemporanea* del 1938 e in *Saggi sulla lingua del Novecento* del 1941) e di cui seppe cogliere e spiegare i mutamenti e i fenomeni in atto (Ghinassi 1990; vedi anche i saggi in Santipolo e Viale 2009, 2011). Negli anni Trenta e Quaranta Migliorini fu certamente il linguista più attento alla lingua contemporanea e il più impegnato nel dibattito sulla norma: promotore e principale fautore del “neopurismo” (o “glottotecnica”), si adoperò

... per assecondare un equilibrato sviluppo della lingua contemporanea valutando, secondo criteri storici e funzionali, i neologismi e i forestierismi destinati a radicarsi nell'uso e a interagire con le strutture fonomorfolologiche dell'italiano... nel 1940 Migliorini rivendicò a sé la parola [*neopurismo*], facendone l'emblema di un programma volto a combattere sia il vecchio purismo ottocentesco sia quello nuovo dell'epoca fascista: a differenza delle censure aprioristiche di questi, il neopurismo avrebbe saggiato i forestierismi e i neologismi alla luce della linguistica strutturale e funzionale, non dimenticando che l'italiano è una lingua europea aperta agli internazionalismi. (Fanfani 2011, 947)

Con Giacomo Devoto, Migliorini diede vita a Firenze, nel 1939, alla rivista *Lingua nostra* (Fanfani 1999, 2009), la prima rivista dedicata in modo specifico alla storia dell'italiano, nonché alla descrizione dell'italiano moderno, la quale divenne un punto di riferimento oltre che per gli specialisti, per un pubblico più vasto di appassionati e cultori di lingua:

Se si pensa che... in quegli anni in Italia il discorso sulla lingua era inquinato in modo soffocante e rozzamente mistificatorio dalla propaganda e dalle direttive del Regime fascista, si comprende la preziosa novità costituita da quegli esili e nitidi fascicoli bimestrali...; dove si divulgavano metodi e idee che si rifacevano a scuole e teorie tanto promettenti quanto poco conosciute in Italia; dove ogni suggerimento normativo era sempre bilanciato su un'attenta considerazione dei fatti storici e strutturali; ma innanzitutto dove ci si fece un dovere di

¹⁰ Va notato che la “ricerca della motivazione originaria” è alla base anche del vocabolario etimologico pubblicato a Firenze nel 2010 da Alberto Nocentini, ultimo allievo di Devoto, con la collaborazione di Alessandro Parenti (Nocentini 2010).

procedere con spirito libero da preconcetti e con uno stile semplice e affabile, così da coinvolgere ogni lettore e da appassionarlo alla riflessione sulla lingua. (Fanfani 2009, 25-26)

In quegli anni Migliorini venne approfondendo diversi aspetti teorici e metodologici su cui basare la storia linguistica, e in particolare la sua storia dell'italiano, a cominciare dal fondamentale concetto di "lingua comune" (o "lingua media"), ma considerando anche "la periodizzazione, la dinamica fra storia interna e storia esterna, l'intreccio della diacronia con la dimensione areale e sociale della lingua, il policentrismo e le tendenze unitarie, le relazioni fra scritto e parlato, fra 'correnti' colte e popolari" (Fanfani 2014, 19).

L'attività fiorentina di Migliorini fu intensa sia sul piano didattico che su quello della produzione scientifica: nel 1941 pubblicò a Firenze una fortunata grammatica (*La lingua nazionale*); nel 1943 a Marburgo il primo "vocabolario fondamentale" dell'italiano *Der grundlegende Wortschatz des Italienischen* (Il lessico di base dell'italiano); nel 1945 una nuova edizione completamente rivista del *Vocabolario* del Cappuccini; nel 1948 un primo profilo di *Storia della lingua italiana*; nel 1950, insieme all'allievo Aldo Duro, il primo vocabolario etimologico italiano condotto con metodo scientifico, il *Prontuario etimologico*. Nel frattempo progettava con nuovi criteri e sovrintendeva la parte lessicale del *Dizionario enciclopedico* Treccani che ha costituito la base di riferimento per tutta la successiva lessicografia descrittiva dell'italiano.

L'impegno di Migliorini sul fronte lessicografico (va ricordata anche l'*Appendice di neologismi* al *Dizionario moderno* del Panzini, 1942, 1950, 1963) spiega perché fosse chiamato nel 1946 a far parte dell'Accademia della Crusca, che dopo la guerra era stata rinnovata profondamente. Divenuto presidente nel 1949, Migliorini rilanciò come direttore la rivista *Studi di filologia italiana* e pose le basi per una ripresa dell'attività lessicografica che fu avviata nel 1962. Devoto, presidente nel 1963, ottenne nel 1964 dal CNR un primo consistente stanziamento per i lavori del *Vocabolario* (Nencioni 1999). Tuttavia, il progetto iniziale incontrò numerosi problemi e in seguito si decise di concentrare le risorse in un'impresa lessicografica limitata all'italiano antico: il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO):

Che è oggi opera di un Istituto di un grande ente di ricerca nazionale e multidisciplinare quale è il CNR, ma è anche opera fiorentina quant'altre mai, perché radicata nella tradizione che comincia con la prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. (Beltrami 2007, 181)

Dal 1972 al 2000 Presidente dell'Accademia della Crusca è stato Giovanni Nencioni, a cui si deve, fra l'altro, la nascita nel 1971 della rivista *Studi di grammatica italiana* e nel 1979 degli *Studi di lessicografia italiana*. Nencioni ha avuto inoltre il merito di aprire l'attività della Crusca alle più aggiornate prospettive delle scienze linguistiche – si considerino, ad esempio, le ricerche sull'italiano parlato sviluppate presso il Centro di Studi di Grammatica Italiana dell'Accademia a partire dagli anni Settanta (Sabatini 2007).

La discussione scientifica trova un suo nuovo spazio nelle riunioni del Circolo Linguistico Fiorentino, a cui dettero vita a partire dal 1945 Giacomo Devoto e il suo allievo Carlo Alberto Mastrelli, nelle stanze della Facoltà di Lettere. Come ricorda De Mauro, si era “ammessi a parlare... a un tavolo attorno a cui sedevano insieme, benevoli per cortesia, ma attentamente critici...: Giacomo Devoto e, a corona intorno a lui, Contini, Nencioni, Battisti, Migliorini e, agli inizi del Circolo,... Giorgio Pasquali” (2007, 16). L'indoeuropeistica e la tradizione della scuola linguistica fiorentina di ispirazione storica ha in Mastrelli il più diretto continuatore, sui cui interessi ha influito in modo significativo anche Battisti, come dimostrano le sue ricerche legate all'area alpina.

9.1 *Gli ultimi decenni del Novecento: nuove prospettive*

A partire dagli anni Cinquanta gli studi linguistici ebbero nell'Ateneo fiorentino due importanti interpreti, Giovanni Nencioni (Storia della grammatica e della lingua italiana, dal 1952) e Gianfranco Contini (Filologia romanza, dal 1952) che aprirono a un respiro più ampio e internazionale l'ambiente fiorentino favorendo una nuova sensibilità culturale e scientifica nel campo delle scienze linguistiche.

Contini infuse nella ricerca filologica e letteraria l'apporto conoscitivo dei nuovi metodi dell'analisi strutturale e più in generale della critica stilistica. Egli fu, a un tempo, un critico acuto e sensibile, capace di elaborare innovanti categorie interpretative e un linguaggio inedito, tecnico e insieme espressivo; un filologo rigoroso esercitato al restauro e all'esegesi di testi ardui e instabili, così come all'indagine sulla lingua e sulle varianti degli autori; un linguista applicato a ricostruire sistemi romanzi antichi e moderni; un assiduo sperimentatore di nuove strategie ectodiche; nonché un testimone, attento e partecipe, della realtà culturale e politica del tempo in cui ebbe a vivere (Breschi 2000, 3; cfr. anche Merola 2011). Nencioni ha aperto la strada a nuovi interessi scientifici, avvicinando la linguistica fiorentina alle questioni teoriche e alle più recenti linee della ricerca linguistica discusse in ambito internazionale anche se estranee all'impostazione storicistica e crociana degli studi linguistici praticati dagli studiosi dell'ateneo fiorentino. Intellettuale dotato di grande finezza e originalità di analisi, ha avuto come tema unificante della sua riflessione la storia del pensiero linguistico e in particolare la “questione della lingua”, intesa come processo culturale. Come nota Nencioni stesso, il suo saggio *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio* (1946) rappresenta un “tentativo di filosofia del linguaggio” in un'Italia appena uscita dalla guerra, nella quale arrivava “la cultura angloamericana dei vincitori” (2007, 16). Quel libro “aveva mosso le acque mettendo in discussione la concezione crociana della lingua e sostenendo il diritto dei linguisti, come di ogni altro scienziato, di teorizzare validamente sull'oggetto, il metodo, il valore conoscitivo della propria disciplina”. Non a caso, passato alla Scuola Normale di Pisa, Nencioni invita nel 1979, per un semestre,

Noam Chomsky, che terrà una serie di lezioni di risonanza internazionale e di grande valore scientifico e culturale.

Negli anni Settanta del Novecento, gli approcci teorici, la grammatica generativa, la sociolinguistica, che va ad arricchire e completare la ricerca dialettologica tradizionale, la linguistica funzionale, la psicolinguistica portano a una riorganizzazione concettuale e disciplinare della linguistica italiana, fino ad allora chiusa alle sollecitazioni dei modelli teorici e delle nuove metodologie di ricerca sviluppatasi in Europa e negli Stati Uniti. Questo non significa che gli studi filologici non abbiano avuto interpreti di caratura internazionale. Basti ricordare che dagli anni Settanta del Novecento a Firenze insegnano D'Arco Silvio Avalle e Arrigo Castellani, cioè due studiosi, molto diversi, che hanno lasciato un'eredità scientifica di grande importanza, il primo con i suoi studi di semiotica strutturale¹¹ e il suo contributo alla ricostruzione della lingua delle origini con il *Tesoro della lingua italiana delle origini* (cfr. i vari saggi in Leonardi 2005), il secondo con le sue edizioni e i suoi commenti di testi antichi e anche con i suoi interventi su singoli fenomeni fonomorfolgici, che hanno dato un contributo fondamentale alla conoscenza dell'Italia linguistica medievale e alla definizione della toscantità dell'italiano moderno e contemporaneo (Serianni 2004, 9). A Castellani dobbiamo, fra le varie cose, l'averci indicato chiaramente, a partire dai due volumi dei *Nuovi testi fiorentini del Duecento* (1952), il ruolo privilegiato che spetta ai testi di tipo pratico (libri di conti, ricordanze, lettere mercantili, statuti) ai fini della ricostruzione linguistica: essi infatti, per la loro natura e per il modo di trasmissione (in massima parte affidato a testimoni unici e autografi), assicurano un grado di genuinità senz'altro maggiore rispetto ad altre tipologie testuali, prime fra tutte quelle di natura letteraria (Manni 2004, 300).

Negli anni Sessanta la tradizione di studi orientalistici (cfr. *supra* par. 6.2) trova nuova linfa nelle importanti ricerche di filologia semitica di Pelio Fronzaroli, allievo di Devoto, la cui produzione si incentra sui lavori sull'ebraico, fra cui i *Testi Rituali della Regalità* e i *Testi di Cancelleria* ispirando una importante scuola di studi semitici. Anche la dialettologia, intesa come ricerca empirica sui dialetti italiani, viene sviluppata ad opera di due studiosi. Gabriella Giacomelli, dopo una prima formazione glottologica sotto la guida di Giacomo Devoto, passa a insegnare Dialettologia Italiana ideando in particolare l'impresa che ha impegnato lunga parte della sua attività di studiosa, cioè l'*Atlante Lessicale Toscano*, a cui sono collegati numerosi contributi, molti dei quali specificamente dedicati al lessico toscano. Un lungo e appassionato lavoro di riflessione sui metodi e sulle scelte

¹¹ A proposito di Avalle, osserva Lazzerini (2005 [2002], 134): "affascinato dalla linguistica saussuriana, vede nell'opera un sistema in cui *tout se nient*, un congegno da smontare secondo regole precise: interpretare un testo significa mostrarne il funzionamento, svelarne i meccanismi, le giunture, le corrispondenze segrete; e tanto più il risultato dell'indagine sarà pregevole quanto più si riuscirà a condensarlo in una formula, in una sorta di teorema nitido e cristallino, immune dallo psicologismo e dalle approssimazioni soggettive della critica estetica".

operative accompagna l'elaborazione dell'*Atlante Lessicale Toscano*, che da strumento di conoscenza della situazione linguistica toscana diventa un obiettivo in sé, il punto di arrivo dell'applicazione di metodi di rilevamento, di organizzazione del materiale e di analisi.

L'ideazione, nel 1973, di un atlante regionale si origina nel tipo di lezioni e seminari che Gabriella Giacomelli teneva, nei quali venivano discussi i dati raccolti per mezzo di ricerche sul campo a cui indirizzava e istruiva i suoi allievi. La ricerca sul campo, come strumento di scoperta e base metodologica per l'indagine linguistica, poi specificamente lessicale, segna un importante avvicinamento a una concezione della dialettologia aperta a contenuti, modelli e concettualizzazioni nuove nella tradizione di studi fiorentina: la sociolinguistica, la variazione, il parlante come colui che detiene la conoscenza della lingua e delle parole. Negli anni Ottanta si attiva una seconda cattedra di Dialettologia italiana, tenuta da Temistocle Franceschi, allievo di Bonfante e Terracini all'Università di Torino; la sua formazione scientifica si era completata con l'importante esperienza di raccoglitore per l'*Atlante Linguistico Italiano*, ideato dal Bartoli e proseguito poi sotto la direzione del Terracini. Franceschi trasferisce a Firenze un'impresa messa in cantiere all'Università di Urbino, cioè l'elaborazione di un atlante paremiologico dialettale. All'Università di Firenze il progetto di Franceschi acquista una veste accademica sotto forma di *Centro interuniversitario di paremiologia*, cui fanno capo attività di ricerca, partecipazioni a convegni, preparazioni di tesi e la pubblicazione di un ampio questionario di proverbi.



1. Una seduta ordinaria del Circolo Linguistico Fiorentino nella "Sala XXIV" della Biblioteca della Facoltà di Lettere (Piazza S. Marco) con, a sinistra, di profilo, Giacomo Devoto; dalla stessa parte del tavolo Carlo Alberto Mastrelli e Emidio De Felice. Di fronte, Carlo Battisti e alla sua destra Vittorio Santoli.

Fonte: Archivio del Circolo linguistico fiorentino

Riferimenti bibliografici

- Aarslef Hans (1982), *From Locke to Saussure. Essays on the Study of Language and Intellectual History*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Anderson Benedict (1983), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso.
- Aprile Marcello (2011), "I vocabolari etimologici italiani", *Studi linguistici italiani*, XXXVII, 1, 5-38.
- Ascoli G.I. (1861), recensione a Bernardino Biondelli, *Saggio sui dialetti gallo-italici* (Milano, Bernardoni, 1853), in Id., *Studi critici*, vol. I, Gorizia, Paternolli, 21-37.
- (1873a), "Saggi ladini", *Archivio glottologico italiano*, vol. I, Roma-Torino-Firenze, Ermanno Loescher, 1-537.
- (1873b), "Trascrizioni e altri additamenti elementari", *Archivio glottologico italiano*, vol. I, Roma-Torino-Firenze, Ermanno Loescher, XLII-LIV.
- (2008 [1967]), *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di Corrado Grassi, con un saggio di Guido Lucchini, Torino, Einaudi.
- Avalle D'Arco Silvio (1986), "La filologia romanza", *Storia dell'Ateneo fiorentino. Contributi di studio*, vol. I, Firenze, Parretti, 287-315.
- Balbi Adriano (1826), *Atlas ethnographique du globe, ou Classification des peuples anciens et modernes d'après leurs langues. Vol. I. Introduction à l'Atlas ethnographique du globe, contenant un discours sur l'utilité et l'importance de l'étude des langues appliquée à plusieurs branches des connaissances humaines* (Atlante etnografico del globo, o Classificazione delle popolazioni antiche e moderne in base alle loro lingue. Vol. I. Introduzione all'Atlante etnografico del globo, contenente un discorso sull'utilità e l'importanza dello studio delle lingue applicato a diversi rami delle conoscenze umane), Paris, Rey et Gravier.
- Baudouin de Courtenay J.N. (1895), *Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen. Ein Capitel aus der Psychophonetik* (Saggio di una teoria delle alternanze fonetiche), Strassburg, Trübner.
- Beauzée Nicolas (1767), *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage, pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues* (Grammatica generale o esposizione ragionata degli elementi necessari del linguaggio, per servire da fondamento allo studio di tutte le lingue), Paris, Imprimerie de J. Barbou-Rue & vis-a-vis la grille des Mathurins.
- Beltrami Pietro (2007), "La lessicografia italiana a Firenze e l'Opera del Vocabolario Italiano", in Nicoletta Maraschio (a cura di), *Firenze e la lingua italiana fra nazione ed Europa*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 27-28 maggio 2004), con la collaborazione di Paolo Belardinelli, Marina Bonghi, Firenze, Firenze UP, 181-188, <<http://www.fupress.com/catalogo/firenze-e-la-lingua-italiana-fra-nazione-ed-europa/865>> (09/2015).
- Benincà Paolo (1988), *Piccola storia ragionata della dialettologia italiana*, Padova, Unipress.
- Bertoni Giulio (1916), *Italia dialettale*, Milano, Hoepli.
- (1928), "Principi generali", in Giulio Bertoni, M.G. Bartoli, *Breviario di neolingustica*, Modena, Società Tipografica Modenese, Antica tipografia Soliani, 5-59.
- Biondelli Bernardino (1839), "Sullo studio comparativo delle lingue. Osservazioni generali", *Il Politecnico. Repertorio mensile di studj applicati alla prosperità e coltura sociale*, anno primo, semestre secondo, 161-184.

- (1853-54), *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, Bernardoni, 3 voll.
- (1860 [1846]), “Lingue e dialetti d’Italia”, *Nuova Enciclopedia popolare italiana, ovvero dizionario di scienze, lettere, arti, storia, geografia, ecc. ecc. Opera compilata sulle migliori in tal genere, inglesi, tedesche e francesi coll’assistenza e col consiglio di scienziati e letterati Italiani*, vol. VII, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 816-833.
- Bopp Franz (1816), *Über das Conjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache* (Sul sistema di coniugazione del sanscrito in comparazione con quello del greco, latino, persiano e germanico), Frankfurt am Main, in der Andreäischen Buchhandlung.
- Breschi Giancarlo (2000), *L’opera di Gianfranco Contini. Bibliografia degli scritti*, Tavarnuzze-Impruneta (Firenze), Edizioni del Galluzzo.
- Broggini Romano, a cura di (1958), *Carlo Salvioni 1858-1920*, Circolo di Cultura di Bellinzona, Bellinzona, Arti Grafiche A. Salvioni & Co.
- (1971), *Due anniversari. Carlo Salvioni 1858-1920, Clemente Merlo 1879-1960*, Bellinzona, Humilibus consentientes.
- (1993), “Pio Rajna e gli studi di dialettologia lombarda”, in Rudy Abardo (a cura di), *Pio Rajna e le letterature neolatine*, Atti del convegno internazionale di studi (Sondrio, 24-25 settembre 1983), Firenze, Le Lettere, 79-90.
- (1996), *Dialettologia padana*, conferenza presso l’Università di Firenze.
- Caix Napoleone (1872), *Saggio sulla storia della lingua e dei dialetti d’Italia. Con un’introduzione sopra l’origine delle lingue neolatine*, Parma, Tip. di Pietro Grazioli, <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044086633393;view=1up;seq=7>> (09/2015).
- Castelli David (1866), *Il Libro di Cohelet, volgarmente detto Ecclesiaste*, Pisa, Tipografia Nistri.
- Cattaneo Carlo (1972a [1837]), “Del nesso fra la lingua valaca e l’italiana”, in Id., *Opere Scelte. Vol. I. Industria e scienza nuova. Scritti 1833-1839*, a cura di Delia Castelnuovo Frigessi, Torino, Einaudi, 273-300.
- (1972b [1841]), “Sul principio istòrico delle lingue europèe”, in Id., *Opere Scelte. Vol. II. Milano e l’Europa. Scritti 1839-1846*, a cura di Delia Castelnuovo Frigessi, Torino, Einaudi, 160-202.
- (1972c [1857]), “Un invito agli amatori della filosofia”, in Id., *Opere Scelte. Vol. IV. Storia universale e ideologia delle genti. Scritti 1852-1864*, a cura di Delia Castelnuovo Frigessi, Torino, Einaudi, 33-47.
- Cesarotti Melchiorre (1800), *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana dell’ab. Melchior Cesarotti nuovamente illustrato da note e rischiaramenti apologetici aggiuntovi il Saggio sulla filosofia del gusto all’Arcadia di Roma*, Pisa, Dalla tipografia della Società letteraria.
- Contini Gianfranco (1972 [1961]), “Modernità e storicità di Carlo Salvioni”, in Id., *Altri esercizi. 1942-1971*, Torino, Einaudi, 325-336.
- (1972 [1961-1962]), “Clemente Merlo e la dialettologia italiana”, in Id., *Altri esercizi. 1942-1971*, Torino, Einaudi, 355-367.
- Cortelazzo Manlio (1969), *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana. Vol. I. Problemi e metodi*, Pisa, Pacini.
- Court de Gébelin Antoine (1772), *Histoire naturelle de la parole, ou Origine du langage, de l’écriture et de la grammaire universelle, à l’usage des jeunes gens*, Paris, Impr. de Valleyre l’aîné. Trad. it. di Pasquale de Aloe (1829 [1817]), *Storia naturale*

- della parola, o sia, *Grammatica universale all'uso de' giovani di Court de Gebelin*, con un discorso preliminare e note del conte Lanjuinais, Napoli, Tipografia del Reale albergo de' poveri.
- Croce Benedetto (1900), "Le categorie rettoriche e il prof. Gröber", in Id. (1910), *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 156-162.
- (1902), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. 1. Teoria. 2. Storia*, Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron.
- (1903), "Le leggi fonetiche", in Id. (1910), *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 177-184.
- (1905), "Questa tavola rotonda è quadrata", in Id. (1910), *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 172-176.
- Dei Adele (2013), "L'Istituto di Studi Superiori di Firenze e l'Unità d'Italia", in Riccardo Brusciagli, Anna Nozzoli, Gino Tellini (a cura di), *Letteratura italiana e unità nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze 27-28-29 ottobre 2011), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 313-328.
- De Mauro Tullio (1973), "Caix, Napoleone", *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 389-392.
- (1980), *Idee e ricerche linguistiche nella cultura italiana*, Bologna, il Mulino.
- (2007), "La cultura fiorentina e la linguistica del Novecento", in Nicoletta Maraschio (a cura di), *Firenze e la lingua italiana fra nazione ed Europa*, Atti del convegno di studi (Firenze, 27-28 maggio 2004), con la collaborazione di Paolo Belardinelli, Marina Bongi, Firenze, Firenze UP, 15-25, <<http://www.fupress.com/catalogo/firenze-e-la-lingua-italiana-fra-nazione-ed-europa/865>> (09/2015).
- De Sacy Silvestre (1799), *Principes de grammaire générale mis à la portée des enfants et propres à servir d'introduction à l'étude de toutes les langues* (Principi di grammatica generale messi alla portata dei fanciulli e atti a servire d'introduzione allo studio di tutte le lingue), Paris, Imprimerie de A.A. Lottin.
- Diderichsen Paul (1974), "The Foundation of Comparative Linguistics: Revolution or Continuation", in Dell Hymes (ed.), *Studies in the History of Linguistics. Traditions and paradigms*, Bloomington-London, Indiana UP, 277-306.
- Diez Friedrich (1836-43), *Grammatik der romanischen Sprachen* (Grammatica delle lingue romanze), Bonn, Weber, 3 voll.
- (1853), *Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen* (Vocabolario etimologico delle lingue romanze), Bonn, Marcus.
- Dovetto Francesca (1991), "La polemica sulla denominazione dell'insegnamento linguistico dall'Unità al 1936 con particolare riguardo ai suoi aspetti napoletani", *Archivio glottologico italiano*, LXXVI, 103-113.
- Fanfani Massimo (1999), "Devoto e gli inizi di «Lingua nostra»", in C.A. Mastrelli, Alessandro Parenti (a cura di), *Giacomo Devoto nel centenario della nascita*, Atti del Convegno Giacomo Devoto e le istituzioni (Firenze, 24-25 ottobre 1997), *Ricerche e documenti, scritti minori*, Firenze, Olschki, 189-219.
- (2009), "La prima stagione di «Lingua nostra»", in Matteo Santipolo, Matteo Viale (a cura di), *Bruno Migliorini, l'uomo e il linguista (Rovigo 1896 – Firenze 1975)*, Atti del Convegno di Studi (Rovigo, 11-12 aprile 2008), Rovigo, Accademia dei Concordi, 25-96.
- (2011), "Neopurismo", in Roberto Simone (dir.), *Enciclopedia dell'italiano. Vol. II. M-Z*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 947-949.

- (2012), *Vocabolari e vocabolaristi. Sulla Crusca nell'Ottocento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- (2014), “Sul metalinguaggio di Migliorini: la «lingua media»”, in Vincenzo Orioles, Raffaella Bombi, Marica Brazzo (a cura di), *Metalinguaggio. Storia e statuto dei costrutti della linguistica*, Roma, Il Calamo, 11-52.
- Fanfani Pietro (1874), *La bibliografia. Con parecchi documenti e alcune coserelle in versi*, Firenze-Roma, Tipografia Cenniniana.
- Folena Gianfranco (1969), “Ernesto Giacomo Parodi”, in Gianni Grana (dir.), *Letteratura italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, vol. III, Milano, Marzorati, 1593-1616.
- Formigari Lia (1972), *Linguistica e antropologia nel secondo Settecento*, Messina, La Libra.
- Fornaciari Raffaello (1872), *Grammatica storica della lingua italiana. Estratta e compendiata dalla Grammatica romana di Federico Diez. I. Morfologia*, Torino, Loescher, <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044086630613;view=1up;seq=5>> (09/2015).
- (1882 [1879]), *Grammatica italiana dell'uso moderno*, Firenze, Sansoni, <<https://archive.org/texts/flipbook/flippy.php?id=grammaticaitalia00fornuoft>> (09/2015).
- Garin Eugenio (1976a [1959]), “Un secolo di cultura a Firenze. Da Pasquale Villari a Piero Calamandrei”, in Id., *La cultura italiana tra '800 e '900. Studi e ricerche*, Bari, Laterza, 81-106.
- (1976b [1960]), “L'Istituto di Studi Superiori di Firenze (cento anni dopo)”, in Id., *La cultura italiana tra '800 e '900. Studi e ricerche*, Bari, Laterza, 29-69.
- Gauchat Louis (1905), “L'unité phonétique dans le patois d'une commune” (L'unità fonetica nel dialetto di una comunità), in Heinrich Morf (Hrsg.), *Aus romanischen Sprachen und Literaturen* (Dalle lingue e letterature romanze), Halle an der Saale, Niemeyer, 174-232, <<https://archive.org/texts/flipbook/flippy.php?id=ausromanischensp00morfuoft>> (09/2015).
- Ghinassi Ghino (1979), “Alessandro Manzoni e il Novo Vocabolario della lingua italiana”, in *Novo vocabolario della lingua italiana. Vol. I. A-D*, ristampa anastatica dell'edizione 1870-1897, presentazione di Ghino Ghinassi, Firenze, Le Lettere, 5-33.
- (1990), “Migliorini contemporaneista”, in Bruno Migliorini, *La lingua italiana nel Novecento*, a cura di Massimo Fanfani, con un saggio introduttivo di Ghino Ghinassi, Firenze, Le Lettere, IX-XCVI.
- Giacomelli Gabriella (1982), “Presentazione”, *Quaderni dell'Atlante Lessicale Toscano*, 0, 275-276.
- dir. (2000), *Atlante Lessicale Toscano*, Roma, Lexis (CD con Guida all'uso), <http://serverdbt.ilc.cnr.it/altweb/RT_ALT-WEB_CreditiALT.htm> (09/2015).
- Goidànich P.G. (1910), “Prefazione”, in Id., *Archivio Glottologico Italiano*, vol. XVII, Torino, Loescher, iii-xxxix.
- (1926a), “Le alterazioni fonetiche del linguaggio e le loro cause”, in *Archivio Glottologico Italiano*, vol. XX, 3-59, <<https://archive.org/texts/flipbook/flippy.php?id=archivioglottolo17fireuoft>> (09/2015).
- (1926b), “Saggio critico sullo studio di L. Gauchat. L'unité phonétique dans le patois d'une commune (Charmey)”, in *Archivio Glottologico Italiano*, XX, 60-71.
- Grimm Jacob (1822 [1819]), *Deutsche Grammatik*, Göttingen, in der Dieterichschen Buchhandlung, 4 voll., <<http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/15620230.html>> (09/2015).

- Gusdorf Georges (1980 [1973]), *Le scienze umane nel secolo dei lumi*, introduzione di Sergio Moravia, Firenze, La Nuova Italia.
- Hobsbawm E.J. (1990), *Nations and nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge UP.
- (1987), *The Age of Empire 1875-1914*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- Jordan Iorgu (1932), *Introducere în studiul limbilor romanice. Evoluția și starea actuală a lingvisticii romanice*, Iasi, Editura Institutul de Filologie Română. Trad. it. di Luciana Borghi Cedrini (1973), *Introduzione alla linguistica romanza*, con una nota di D'A.S. Avalle, Torino, Einaudi.
- Landucci Giovanni (1977), *Darwinismo a Firenze. Tra scienza e ideologia: 1860-1900*, Firenze, Olschki.
- La Penna Antonio (1986), "Gli studi classici dalla fondazione dell'Istituto di studi superiori", in Cosimo Ceccuti, Claudio Leonardi, Luigi Lotti (a cura di), *Storia dell'Ateneo fiorentino. Contributi di studio*, vol. I, Firenze, Edizioni F. & F. Parretti grafiche, 203-286.
- Lasinio Fausto (1860), "Prelezione del prof. Fausto Lasinio al suo corso linguistico, recitata nella Sala del Buono Umore domenica 12 febbraio 1860", *La Nazione*, 18 febbraio, 1-3.
- (1869), *Prima lezione del corso linguistico straordinario*, Pisa, tip. Citi.
- (1877), "Come gli studj orientali possano aiutare l'opera del Vocabolario", *Atti della R. Accademia della Crusca*, Firenze, coi tipi di M. Cellini e c. alla Galileiana, 57-71.
- Lazzerini Lucia (2005 [2002]), "Ricordo di D'Arco Silvio Avalle", in Lino Leonardi (a cura di), *Per D'Arco Silvio Avalle. Ricordi, lettere, immagini*, Tavarnuzze-Galluzzo, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 131-139.
- Leonardi Lino, a cura di (2005), *Per D'Arco Silvio Avalle. Ricordi, lettere, immagini*, Tavarnuzze-Galluzzo, Sismel, Edizioni del Galluzzo.
- Lepschy G.C. (1989), *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, il Mulino.
- Lo Piparo Franco (1979), *Lingua, intellettuali, egemonia in Gramsci*, Roma-Bari, Laterza.
- Lucchini Guido (1990), *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia: 1866-1883*, Bologna, il Mulino.
- (2001), "Graziadio Isaia Ascoli e l'Accademia scientifico-letteraria 1861-1880", in Gennaro Barbarisi, Enrico Decleva, Silvia Morgana (a cura di), *Milano e l'Accademia scientifico-letteraria. Studi in onore di Maurizio Vitale*, vol. II, Milano, Cisalpino, 933-1079.
- Malkiel Yakov (1953), "Language History and Historical Linguistics", *Romance Philology* VII, 1, 65-76.
- Manni Paola (2004), "Ricordo di Arrigo Castellani (1920-2004)", *Lingua e stile*, XXXIX, 2, 299-306.
- Manzoni Alessandro (1972 [1847]), "Sulla lingua italiana. Lettera al Sig. Cavaliere Consigliere Giacinto Carena", in Id., *Scritti linguistici*, a cura di Ferruccio Monterosso, Milano, Edizioni Paoline, 136-171.
- (1972 [1868]), "Dell'unità della lingua e dei mezzi di diffonderla", in Id., *Scritti linguistici*, a cura di Ferruccio Monterosso, Milano, Edizioni Paoline, 175-209.
- Marazzini Claudio (1976), "Il gran 'polverone' attorno alla Relazione manzoniana del 1868", *Archivio glottologico italiano*, LXI, 1-2, 117-129.

- (1989), *Storia e coscienza della lingua in Italia dall'Umanesimo al Romanticismo*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- (2007), “Firenze capitale: questioni linguistiche”, in Nicoletta Maraschio (a cura di), *Firenze e la lingua italiana fra nazione ed Europa*, Atti del convegno di studi (Firenze, 27-28 maggio 2004), con la collaborazione di Paolo Belardinelli, Marina Bonghi, Firenze, Firenze UP, 91-104, <<http://www.fupress.com/catalogo/firenze-e-la-lingua-italiana-fra-nazione-ed-europa/865>> (09/2015).
- (2011 [2009]), “La Storia della lingua italiana di Bruno Migliorini. Genesi di un capolavoro”, in Matteo Santipolo, Matteo Viale (a cura di), *Bruno Migliorini, l'uomo e il linguista (Rovigo 1896-Firenze 1975)*, Atti del convegno di studi (Rovigo, 11-12 aprile 2008), Rovigo, Accademia dei Concordi, 25-44.
- Marrassini Paolo (2004), “Una Facoltà improduttiva. Lettere fra cultura e politica”, in AA.VV., *L'Università degli studi di Firenze 1924-2004*, vol. I, Firenze, Olschki, 49-164.
- (2007), “Le discipline orientistiche all'Istituto di Studi Superiori di Firenze”, in Nicoletta Maraschio (a cura di), *Firenze e la lingua italiana fra nazione ed Europa*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 27-28 maggio 2004), con la collaborazione di Paolo Belardinelli, Marina Bonghi, Firenze, Firenze UP, 157-164, <<http://www.fupress.com/catalogo/firenze-e-la-lingua-italiana-fra-nazione-ed-europa/865>> (09/2015).
- Massobrio Lorenzo (1990), *Corso di geografia linguistica. Gli Atlanti linguistici. Parte prima*, Novi Ligure, Grafica Editoriale Universitaria.
- Mazzoni Francesco (1998), “Premessa”, in Pio Rajna, *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di Guido Lucchini, introduzione di Cesare Segre, vol. I, Roma, Salerno, vii-xvi.
- Merlo Clemente (1922), *Dialecti di Roma e del Lazio. Studi e documenti pubblicati in memoria di Ernesto Monaci sotto il patrocinio del Comune di Roma. Vol. II. Fonologia del dialetto della Cervara in provincia di Roma*, Roma, Società Filologica Romana.
- Merola Nicola, a cura di (2011), *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, Atti del convegno internazionale di Arcavata, Università della Calabria (14-16 aprile 2010), Pisa, ETS.
- Migliorini Bruno (1973 [1961]), “Linguisti e linguaioli fra il 1860 e il 1870”, in Id., *Lingua d'oggi e di ieri*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 181-194.
- Monaci Ernesto (1872), “Proemio”, *Rivista di filologia romanza*, I, 1, 5-8.
- Monti Vincenzo (1817), “Al Signor Marchese D. Gian Giacomo Trivulzio”, in Id., *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca*, vol. I, Milano, dall'Imp. regia stamperia, III-LIX, <[http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b408159](http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b408159)> (09/2015).
- Morosi Giuseppe (1870), *Studi sui dialetti greci della terra d'Otranto. Preceduto da una raccolta di canti, leggende, proverbi e indovinelli nei dialetti medesimi*, Lecce, Tipografia editrice salentina.
- (1886 [1885]), “L'odierno dialetto catalano di Alghero in Sardegna”, in *In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello. Miscellanea di filologia e linguistica*, Firenze, Le Monnier, 313-332, <<https://archive.org/texts/flipbook/flippy.php?id=miscellaneadifil00caixuoft>> (09/2015).
- Morpurgo Davis Anna (1996 [1994]), “La linguistica dell'Ottocento”, in G.C. Lepschy (a cura di), *Storia della linguistica*, vol. III, Bologna, il Mulino, 11-399.

- Nencioni Giovanni (1946), *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, Firenze, La Nuova Italia.
- (1950), “Quicquid nostri predecessores... Per una più piena valutazione della linguistica preascoliana”, *Atti e memorie dell’Arcadia*, serie III, vol. II, 2, Roma, presso la sede dell’Accademia, 3-36.
- (1974), “Presentazione”, in Raffaello Fornaciari, *Sintassi italiana dell’uso moderno*, ristampa anastatica dell’edizione 1881, Firenze, Sansoni, v-xxvii.
- (1977), “Capponi linguista e ‘arciconsolo’ della Crusca”, in Giovanni Nencioni, Ernesto Sestan, Eugenio Garin, Roberto Ridolfi, *Gino Capponi linguista storico pensatore*, Firenze, Olschki, 9-25.
- (1989 [1946]), “Premessa”, in Id., *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, Scuola Normale Superiore di Pisa, vii-ix.
- (1999), “Giacomo Devoto e l’Accademia della Crusca”, in C.A. Mastrelli, Alessandro Parenti (a cura di), *Giacomo Devoto nel centenario della nascita*, Atti del Convegno *Giacomo Devoto e le istituzioni. Ricerche e documenti, scritti minori* (Firenze, 24-25 ottobre 1997), Firenze, Olschki, 35-43.
- Nocentini Alberto (2010), *L’Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, con la collaborazione di Alessandro Parenti, Milano, Le Monnier.
- Osthoff Hermann, Brugman Karl (1878), “Vorwort”, in Idd., *Morphologische Untersuchungen auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen* (Ricerche morfologiche nel campo delle lingue indoeuropee), Erster Theil, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, vol. I, iii-xx.
- Pagliai Morena (1977), *Fra lingua e stile. Contributi toscani alle discussioni linguistiche del ’700*, Urbino, Argalia.
- Pagliaro Antonino (1930), *Sommario di linguistica arioeuropea. Fascicolo I. Cenni storici e questioni teoriche*, Roma, L’Universale.
- Parodi E.G. (1957 [1900]), “La glottologia e le sue relazioni con altre scienze”, in Id., *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell’italiano antico*, vol. I, a cura di Gianfranco Folena, con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini, Venezia, Neri Pozza, 3-41.
- (1913), “In onore del metodo storico”, *Il Marzocco* XVIII, 12, 2.
- (1924), “Questioni teoriche: le leggi fonetiche”, in Id. (1957), *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell’italiano antico*, vol. I, a cura di Gianfranco Folena, con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini, Venezia, Neri Pozza, 42-59.
- Pasquali Giorgio (1994 [1927]), “Domenico Comparetti”, in Id., *Pagine stravaganti di un filologo. Vol. I. Pagine stravaganti vecchie e nuove; pagine meno stravaganti: nel testo originale*, a cura di C.F. Russo, Firenze, Le Lettere, 3-25.
- Peca Conti Rita (2004), “Lasinio, Fausto”, *Dizionario biografico degli italiani. Vol. LXIII. Labroca-Laterza*, Roma, Istituto dell’enciclopedia Italiana, 806-809.
- Pellegrini G.B. (1988), “Battisti, Carlo”, *Dizionario biografico degli italiani. Vol. XXXIV. Primo supplemento A-C*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 317-321.
- Rajna Pio (1866), “Gli scritti del Caix”, in *In memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello. Miscellanea di filologia e linguistica*, Firenze, Le Monnier, XIV-XXIV, <<https://archive.org/texts/flipbook/flippy.php?id=miscellaneadifil00caixuoft>> (09/2015).

- (1872), “Osservazioni fonologiche a proposito di un manoscritto della Biblioteca Magliabechiana”, *Il Propugnatore. Studi filologici, storici e bibliografici in appendice alla collezione di opere inedite o rare*, V, 1, 29-63.
- Rask Rasmus (1818), “Undersøgelse om det gamle Nordiske eller Islandske Sprogs Oprindelse” (Ricerche sull’origine dell’antica lingua nordica o islandese), in Id. (1932), *Ausgewählte Abhandlungen* (Saggi scelti), vol. I, ed. by Louis Hjelmslev, Copenhagen, Levin og Munksgaard, 1-328.
- Rémusat Abel (1820), *Recherches sur les langues tartares. Tome premier ou Mémoires sur différents points de la grammaire et de la littérature des Mandchous, des Mongols, des Ouigours et des Tibétains* (Ricerche sulle lingue tartare. Tomo primo o Memorie su differenti aspetti della grammatica e della letteratura dei manciù, dei mongoli, degli uiguri e dei tibetani), Paris, Imprimerie Royale, <<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015024263769;view=1up;seq=9>> (09/2015).
- Renzi Lorenzo (1969), “Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello”, in Gianni Grana (dir.), *Letteratura italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, vol. I, Milano, Marzorati, 595-616.
- Ridolfi Cosimo (1860 [1859]), “Parole dette dal Ministro della Pubblica Istruzione in occasione dell’inaugurazione del R. Istituto di studi superiori in Firenze il 29 gennaio 1860”, in Id., *Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento in Firenze*, Firenze, Stamperia reale, 61-68.
- Riordinamento dell’Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento in Firenze. Relazioni e Deliberazioni dei Consigli Provinciale e Comunale di Firenze* (1872), Firenze, Tipografia della Gazzetta d’Italia.
- Rogari Sandro (1986), “L’Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento e la scuola di Scienze sociali (1859-1924)”, in Cosimo Ceccuti, Claudio Leonardi, Luigi Lotti (a cura di), *Storia dell’Ateneo fiorentino. Contributi di studio*, vol. II, Firenze, Parretti, 959-1030.
- Ruggieri R.M. (1969), “Pio Rajna”, in Gianni Grana (dir. da), *Letteratura italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, vol. I, Milano, Marzorati, 543-564.
- Sabatini Francesco (2007), “La Crusca e la norma dell’italiano nel Novecento”, in Nicoletta Maraschio (a cura di), *Firenze e la lingua italiana fra nazione ed Europa*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 27-28 maggio 2004), con la collaborazione di Paolo Belardinelli, Marina Bonghi, Firenze, Firenze UP, 35-40, <<http://www.fupress.com/catalogo/firenze-e-la-lingua-italiana-fra-nazione-ed-europa/865>> (09/2015).
- Salvioni Carlo (1886), “Saggi intorno ai dialetti di alcune vallate dell’estremità settentrionale del Lago Maggiore”, *Archivio Glottologico Italiano*, IX, 188-248.
- Santipolo Matteo, Matteo Viale, a cura di (2011), *Bruno Migliorini nella cultura del Novecento*, Atti della giornata di studio, Rovigo (Accademia dei Concordi, 23 aprile 2010), Rovigo, Fondazione Concordi.
- Savoia L.M. (1981), “Appunti per la storia della linguistica tra ’700 e ’800”, in AA.VV., *Studi di Linguistica Italiana per Giovanni Nencioni*, Firenze, Il Pappagallo, 351-420.
- (2003), “Ideologia nazionale e indagine linguistica. Due conferenze albanesi”, *Quaderni del Dipartimento di Linguistica dell’Università di Firenze*, 13, 127-152.
- (2007a), “Introduzione. Aspetti della linguistica di De Rada nel quadro delle ricerche linguistiche arbëreshe del ’700 e dell’800”, in Girolamo De Rada,

- Opera omnia. Vol. X. Opere grammaticali*, a cura di Francesco Altimari, Soveria Mannelli, Rubbettino, 9-26.
- (2007b), “La dialettologia italiana. Il contributo fiorentino”, in Nicoletta Maraschio (a cura di), *Firenze e la lingua italiana fra nazione ed Europa*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 27-28 maggio 2004), con la collaborazione di Paolo Belardinelli, Marina Bongi, Firenze, Firenze UP, 125-154, <<http://www.fupress.com/catalogo/firenze-e-la-lingua-italiana-fra-nazione-ed-europa/865>> (09/2015).
- Schiaffini Alfredo (1957), “La vita e l’opera di E.G. Parodi”, in E.G. Parodi, *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell’italiano antico*, a cura di Gianfranco Folena, con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini, vol. I, Venezia, Neri Pozza, XIII-XXXV.
- Segre Cesare (1998), “Introduzione”, in Pio Rajna, *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di Guido Lucchini, vol. I, Roma, Salerno, XVII-XXIII.
- Serianni Luca (2004), “Arrigo Castellani (1920-2004)”, *Studi linguistici italiani*, XXX, 1, 3-10.
- Silvestri Domenico (1977-82), *La teoria del sostrato. Metodi e Miraggi*, Napoli, Macchiaroli, 3 voll.
- Stussi Alfredo (1993), “Storia della lingua italiana. Nascita d’una disciplina”, in Luca Serianni, Pietro Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. I, direzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 5-27.
- Tagliavini Carlo (1970 [1963]), *Panorama di storia della linguistica*, Bologna, Patron.
- Terracini B.A. (1910), “Il parlare di Usseglio (continuazione)”, *Archivio Glottologico Italiano*, XVII, 198-249 e 289-360.
- (1922), “Il giubileo dell’«Archivio Glottologico» e gli studi di linguistica storica in Italia durante l’ultimo cinquantennio”, *Archivio Glottologico Italiano*, XIX, 129-164.
- (1929), “Paleontologia ascoliana e linguistica storica”, in Giacomo Devoto, B.A. Terracini (a cura di), *Silloghe linguistica dedicata alla memoria di Graziadio Isaia Ascoli nel primo centenario della nascita*, Torino, Chiantore, 636-676.
- (1949), *Guida allo studio della linguistica storica. Vol. I. Profilo storico-critico*, Roma, Edizioni dell’Ateneo.
- Timpanaro Sebastiano (1969 [1965]), *Classicismo e illuminismo nell’Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi.
- (1973), “Il contrasto tra i fratelli Schlegel e Franz Bopp sulla struttura e la genesi delle lingue indeuropee”, *Critica storica*, X, 4, 553-590.
- (1979), “Giacomo Lignana e i rapporti tra filologia, filosofia, linguistica e darwinismo nell’Italia del secondo Ottocento”, *Critica storica* XVI, 3, 406-503.
- Turgot A.R.J. (1756), “Etymologie”, in Denis Diderot, Jean-Baptiste Le Rond D’Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. VI, Paris, Briasson.
- Vossler Karl (1904), *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Eine sprachphilosophische Untersuchung*, Heidelberg, Winter. Trad. it. di Tommaso Gnoli (1908), *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio*, Bari, Laterza.

Dall'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne. Introduzione

Rosalia Manno, Ernestina Pellegrini, Anna Scattigno

Università degli Studi di Firenze

Associazione Archivio per la memoria e la scrittura delle donne "Alessandra Contini Bonacossi"¹
([<rosalia.manno14@gmail.com>](mailto:rosalia.manno14@gmail.com); [<ernestina.pellegrini@unifi.it>](mailto:ernestina.pellegrini@unifi.it); [<anna.scattigno@unifi.it>](mailto:anna.scattigno@unifi.it))

Abstract

This article presents a selection of texts illustrating, by means of private writings, aspects of the history and culture of women in Florence from the late 19th century to the present day, in particular from the years when Florence was the capital of united Italy to the First World War, and from the 1930s to the anti-Fascist resistance movement up to women's literature in the late 20th century. The material covered consists of unpublished writings belonging to the extraordinary "deposits" of women's writing unearthed by years of research which is still ongoing on the part of the Associazione Archivio per la memoria e la scrittura delle donne.

Keywords: *archives, history, memory, writing, women's literature*

1. L'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne

L'iniziativa di raccolta e valorizzazione degli archivi femminili in ambito toscano risale, nella sua fase progettuale, alla seconda metà degli anni Novanta. Nel 1998 un progetto strategico dell'Università degli Studi di Firenze, coordinato presso il Dipartimento di Filologia moderna da Maria Fancelli e intitolato *Archivio della scrittura delle donne in Toscana dal 1861*, si proponeva

¹ Dal luglio 2000 è attivo ed aggiornato il sito web dell'Associazione, con la pubblicazione dei progetti, del calendario delle attività, la descrizione degli archivi e dei documenti che fanno parte dell'Archivio delle donne dell'Archivio di Stato di Firenze, i risultati del censimento delle scritture di donne negli archivi toscani. Il sito (<http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/>, 09/2015) divulga l'attività dell'Associazione e conserva la sua memoria.

di definire una mappa dei fondi privati e pubblici di scrittrici e intellettuali toscane, o che avessero vissuto e operato in Toscana a partire dall'Unità d'Italia. Il progetto coinvolgeva vari dipartimenti dell'Ateneo fiorentino² e prevedeva la collaborazione dell'Archivio di Stato di Firenze, della Sovrintendenza Archivistica per la Toscana, del Gabinetto Vieusseux e della Biblioteca Nazionale Centrale.

Si tornerà in seguito sulla pluralità di ricerche promosse con il concorso di così varie competenze e sui prodotti di quel primo e intenso lavoro in comune, che si proponeva di valorizzare la cultura e l'intellettualità femminile avendo come riferimento precipuo la contemporaneità. Per illustrare invece l'ampio lavoro di invenzione, ricostruzione e conservazione degli archivi femminili del passato, che si è condotto in Toscana a partire dalle scritture dell'età moderna fino all'età contemporanea, conviene ora introdurre l'altro soggetto che in collaborazione dapprima con il progetto strategico dell'Università degli Studi di Firenze, ha poi promosso e proseguito nel corso degli anni l'imponente lavoro di ricerca e censimento di "carte di donne" negli archivi privati e pubblici delle città toscane: l'associazione Archivio per la memoria e la scrittura delle donne, nata quasi contemporaneamente al progetto strategico, nell'ottobre 1998. Dal 2007 l'associazione è intitolata ad Alessandra Contini Bonacossi, che alla sua fondazione e allo sviluppo delle sue iniziative dette un contributo fondamentale. Sin dai suoi esordi l'associazione ha presentato caratteri di forte originalità, per la composizione del gruppo di studiose che la promossero, di varia appartenenza disciplinare e istituzionale, per le finalità, volte alla ricerca, alla conservazione e valorizzazione di archivi e nuclei di scritture di donne del passato e dell'età contemporanea, per la struttura che era improntata a un'ampia rappresentanza istituzionale, che si è rivelata nel tempo di particolare efficacia (Manno Tolu 2008, 327-334). Erano rappresentati infatti nel consiglio direttivo l'Archivio di Stato di Firenze, la Sovrintendenza Archivistica per la Toscana, quelli che fino alla riforma recente erano i Dipartimenti di Italianistica, di Storia, di Filologia moderna (Lingue, letterature e culture comparate nel 2010-2012) dell'Università degli Studi di Firenze, la Commissione Pari Opportunità della Regione Toscana. Questo concorrere di più istituti di ricerca e di competenze diverse ha consentito la messa a punto, nell'articolato programma di lavoro dell'associazione, di un progetto complesso che ha assunto ben presto i caratteri di un vero e proprio progetto pilota al quale hanno fatto seguito, fin dai primi anni 2000, iniziative con finalità simili, in diversi contesti regionali. Il piano di lavoro pluriennale fu infatti condiviso fin dal 1998 e poi sostenuto con continuità dall'Assessorato alla Cultura della Regione Toscana. Ha avuto un carattere innovativo rispetto ai canoni della tradizione archivistica, trovando pieno apprezzamento nel Ministero per i beni e le attività culturali.

² Progetto strategico dell'Università degli Studi di Firenze: *Archivio della scrittura delle donne in Toscana dal 1861*, cfr. la sezione *Progetti e ricerche* del sito (<<http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne>>, 09/2015).

Quali gli obiettivi fondamentali? In primo luogo la conservazione e la valorizzazione di archivi di nuclei di scrittura di donne della contemporaneità e la ricerca e la riscoperta delle scritture di donne del passato, le cui tracce memoriali si sapevano nascoste all'interno di ampi bacini documentari, quali gli archivi familiari, conventuali o personali; tracce nascoste per lo più da una sorta di silenzio/censura degli strumenti di accesso e di consultazione esistenti, che riflettevano con evidenza l'assenza di considerazione nei confronti del ruolo svolto dalle donne nei contesti in cui vissero e operarono. L'intento era quello di evitare la dispersione e la perdita degli archivi e delle scritture femminili, ma anche di dare voce e identità alle donne, con una sorta di "rianimazione" delle loro parole sommerse, in un arco temporale ampio, quello dell'età moderna e contemporanea.

Il fondo della poetessa e traduttrice Rina Sara Virgillito (1916-1996), per la quale Firenze era stata, dagli anni Trenta fino agli ultimi mesi della sua ritosa e fiera esistenza, un luogo dell'anima, ricco di affetti e di incontri decisivi per la sua formazione umana e intellettuale, costituì nel 1997 – con il deposito nell'Archivio di Stato fiorentino delle sue carte e della sua biblioteca da parte degli eredi – la pietra fondante dell'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne. Fin dall'inizio, la progettualità del gruppo di lavoro interdisciplinare e pluri-istituzionale, che si era venuto così formando, fu intensa e assai produttiva. Ne scaturirono altre interessanti acquisizioni di fondi documentari di scrittrici e artiste del Novecento, come Helle Busacca (1915-1996), Giuly Corsini (1928-2002), alcune carte di Sibilla Aleramo (1876-1960) e la già ricordata Virgillito, insieme con nuclei di scrittura di donne ancora attive, che consegnandoci documenti e testi non più utili, operavano una scelta precisa e consapevole sul futuro della loro memoria. Un dato che sembrava accomunare molte donne vissute nel corso del secolo appena trascorso – scriveva Sandra Contini riferendosi alle motivazioni della creazione di questo "archivio delle donne" – era

quello di aver dedicato, di solito una attenzione assai scarsa ai propri archivi, di essersi poco legittimate rispetto alla posterità e di aver scarsamente riflettuto sul valore e l'importanza delle proprie carte. Si trattava di prendere in carico queste tematiche e di rivolgere un'attenzione mirata alla salvaguardia di archivi che rischiavano di essere dispersi, di rimediare con una specifica cura 'di genere' a quello che appariva come un comune e generalizzato percorso di amnesia documentaria che continuava a colpire soprattutto le donne. Inventarsi una sorta di provocazione della memoria, di riparazione storica. (Contini 2002a, 770)

Erano queste le ragioni che ci spingevano ad un lavoro innovativo rispetto ai canoni, alle definizioni e ai contesti della tradizione archivistica; un lavoro che considerava gli Archivi come luoghi di conservazione e di valorizzazione di una memoria consolidata e stratificata nelle fonti documentarie conservate, ma anche come punti di riferimento fondamentali per chi, a vario titolo, volesse intervenire nei processi di conoscenza e di trasmissione delle tracce documentarie del passato, partecipando alla loro individuazione e alla loro ricostruzione, quando fossero

disperse, negate, nascoste. Occorreva per questo comprendere, nell'orizzonte della propria attività e dei propri interessi professionali, una sorta di battaglia rivolta al salvataggio di una memoria che travalicasse riduttive e tranquillizzanti definizioni, per rispondere ai nuovi bisogni e alle nuove domande che giungevano da un contesto sociale più ampio, rispetto a quello degli storici e dei ricercatori più o meno colti, che tradizionalmente popolano le sale di studio degli Archivi.

2. *Uno sguardo al passato. Il censimento*

I due volumi di *Carte di donne* (Contini, Scattigno 2005, 2007) rappresentano l'approdo dell'imponente lavoro di censimento condotto a partire dagli ultimi anni Novanta negli ampi bacini documentari della Toscana, dove si intuiva una grande ricchezza di scritture femminili, veri e propri "giacimenti", immagine che ben restituiva la difficoltà ma anche l'attrattiva del progetto (Contini 2002b, 25-35). L'intento era quello di rintracciare le tessere di una mappa che di città in città consentisse di far emergere la consistenza di una pluralità di presenze femminili e di tradizioni di memoria nelle famiglie, nelle comunità femminili, nel tessuto composito delle relazioni sociali, culturali e politiche delle élites cittadine: fino alla restituzione di un "patrimonio di genere", scriveva Alessandra Contini (Contini, Scattigno 2005, 239), nel quale il tempo lungo scelto come arco cronologico della ricerca consentiva di individuare accanto a tratti di lungo periodo scansioni significative già a partire dal Settecento e con maggiore incisività tra Otto e Novecento, trasformazioni nelle strategie individuali e sociali attivate tramite la scrittura, la costruzione infine di quella che già si delineava nel censimento come una nuova e variegata identità intellettuale delle donne in Toscana.

Le tracce documentarie così restituite al loro valore di fonti, per lo più carte private, appartenenti allo scrivere domestico e familiare, inaugurano percorsi di ricerca diversi, seguendo le molteplici suggestioni che la critica letteraria e la riflessione storiografica sulle scritture femminili in età moderna e contemporanea è venuta offrendo in questi anni e che hanno ispirato d'altra parte il progetto stesso del censimento³. Il sostegno della Provincia di Massa Carrara ha consentito in anni recenti la prosecuzione del lavoro di ricerca con acquisizioni nuove e di grande interesse rispetto al censimento condotto nella prima metà degli anni Duemila (Celi, Simonetti 2010). Questi rinnovati percorsi di indagine, come anche le ricerche e le pubblicazioni di fonti che sono in corso

³ I dati della mappatura, tuttora in costruzione, provengono dalle ricerche effettuate a Firenze presso l'Archivio di Stato, la Biblioteca Nazionale, l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux, le Biblioteche Marucelliana, Riccardiana e Moreniana, gli archivi delle famiglie Corsini e Levi d'Ancona, l'Archivio della Cgil, l'Istituto Gramsci Toscano, il Lyceum Club, il British Institute e altri istituti stranieri; per Arezzo, Pistoia, Lucca, Massa Carrara, Pisa, Siena, Livorno e Prato il censimento ha riguardato archivi di famiglia e personali, conservati negli Archivi di Stato, nelle biblioteche pubbliche e presso privati.

e di cui si dirà tra poco, mostrano l'efficacia dell'immagine con cui nel 2005 il primo volume di *Carte di donne* introduceva il lavoro in corso: "un cantiere aperto" (Contini, Scattigno 2005; Scattigno 2013), al quale hanno lavorato e lavorano tuttora, accanto a studiose di consolidata esperienza, giovani ricercatrici; una sorta di comunità scientifica dove nel lavoro sul campo si impara ad affinare metodologie e strumenti di ricerca e che contribuisce ad arricchire di sempre nuove acquisizioni il censimento, condotto come era del resto inevitabile per ampi sondaggi, ma non esaustivo. Accessibile in rete tramite il sito dell'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne, il censimento è ora uno strumento prezioso, punto di riferimento per l'avvio di percorsi di ricerca, ma anche di stimolo ad una migliore e innovativa conservazione e salvaguardia del patrimonio di scrittura e di memoria costruito in Toscana dalle donne.

3. Le edizioni di fonti

Partendo dal "riaffioramento di quel fiume carsico di voci/scrittura" (Contini 2004, 24) provocato dal censimento, abbiamo voluto dare spazio e rinnovato vigore ad alcune voci, facendole uscire dall'astrazione delle definizioni inventariali. Per iniziare, delle tante donne incontrate negli archivi ne abbiamo individuate quattro, vissute in tempi, ruoli e ambiti sociali diversi, dal primo Seicento al secondo Novecento, scelte per le testimonianze di sé e dell'ambiente in cui vissero lasciate nelle loro carte: le lettere scritte dalla granduchessa di Toscana Cristina di Lorena (1565-1636), nipote prediletta di Caterina de' Medici regina di Francia, alla figlia Caterina de' Medici Gonzaga (1593-1629) duchessa di Mantova; le lettere di Eleonora Rinuccini (1813-1886) al marito Neri Corsini (1805-1859), attivamente impegnato nelle vicende politiche del Risorgimento toscano nei cruciali anni Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento; le memorie familiari di Jane Oulman Bensaude (1863-1938), che ci introducono nel mondo dell'alta borghesia ebraica europea attraverso lo sguardo intelligente e a volte ironico di una donna che riflette sulla propria educazione e sulla società che la circonda; il diario epistolare di Helle Busacca poetessa, scrittrice e pittrice messinese, che rappresenta una voce inconfondibile all'interno del panorama letterario italiano. È nato così il progetto *Diari e carteggi di donne. Edizioni di fonti*, che ha ottenuto il sostegno dalla Direzione generale per gli archivi del Ministero per i beni e le attività culturali⁴.

⁴ Nella collana "Scrittura e memoria delle donne" aperta nel 2011 presso la Firenze UP, sono stati pubblicati: *"Ti lascio con la penna non col cuore". Lettere di Eleonora Rinuccini al marito Neri dei principi Corsini. 1835-1858*, a cura di Badon (2012); Helle Busacca, *Diario epistolare a Corrado Pavolini*, a cura di Manfrida (2014); Cristina di Lorena, *Lettere alla figlia Caterina de' Medici Gonzaga duchessa di Mantova (1617-1629)*, a cura di Biagioli, Stumpo (2015); l'edizione delle *Memorie* di Jane Oulman Bensaude, curata da Levi D'Ancona, è attualmente in corso di stampa. Grazie al sostegno offerto dalla Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato, è

4. *Un grande convegno*

Sono stati molti i convegni e i seminari promossi e organizzati dall'Associazione. Tra i molti, spicca per importanza nel 2005 il convegno internazionale sul ruolo delle donne della Casa Medici nel sistema delle corti europee, fra XVI e XVIII secolo⁵. La scommessa storiografica era quella di fare del caso toscano un punto di osservazione per valutare l'incidenza delle donne nel modo di organizzare l'identità, le strategie, e gli stessi indirizzi politici e culturali delle dinastie. Una prospettiva quindi che metteva in campo una riflessione più generale sullo spazio specifico delle donne nel sistema di potere familiare e dinastico dell'antico regime.

Si scelse di studiare nello spazio europeo il mobile sistema delle partenze delle donne Medici – Caterina e Maria di Francia –, e degli arrivi a Firenze delle principesse Eleonora di Toledo, Giovanna d'Austria, Margherita d'Orléans, Violante di Baviera. In questo senso è soprattutto il valore dello scambio culturale che è stato indagato: dalla ritrattistica, agli usi cortigiani e familiari, ai prestiti e alle “contaminazioni” culturali che questi innesti dinastici e questi arrivi comportavano. Ma accanto alle grandi Medici si è inteso valorizzare il ruolo, lo spazio anche intimo e sentimentale delle donne, per così dire minori di quella rete di donne sposate o nubili e religiose che costituiscono un universo sotterraneo della famiglia, quasi del tutto inesplorato. La prospettiva principale era quella di scoprire e valorizzare soprattutto la scrittura familiare (*in primis* i carteggi) di queste donne per la ricostruzione del loro modo di fare “politica familiare”, ma anche di rispondere a spinte sentimentali ed intellettuali. Più che alla consueta ricostruzione di singoli profili, che ha alimentato nel passato una lunga tradizione di biografie femminili, si trattava di far emergere il “sistema delle relazioni”, la rete sotterranea dei contatti, e sottolineare l'uso della scrittura nella costruzione delle reti e nei percorsi d'identità. Un progetto per sua natura trasversale e interdisciplinare, fra storia, letteratura, storia dell'arte. Occorre precisare che è stato molto interessante, in questo convegno, vedere il passaggio e lo scarto tra testimonianze non prodotte con la volontà di lasciare memoria di sé, quali i carteggi, i documenti legati a problemi patrimoniali, a strategie matrimoniali – attraverso le quali le donne diventavano spesso merci di scambio, ma anche donne di potere in grado di tessere relazioni diplomatiche e genealogiche a difesa della dinastia – e le testimonianze intenzionali: le opere delle scrittrici

uscito nella collana anche il volume *In esilio e sulla scena. Lettere di Lauretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, a cura di Del Vivo (2014).

⁵L'iniziativa svoltasi dal 6 all'8 ottobre 2005, promossa dall'Archivio di Stato di Firenze e dall'Associazione Archivio per la memoria e la scrittura delle donne, l'Università degli Studi di Firenze e dall'Istituto Universitario Europeo, ha avuto l'incoraggiamento e un sostegno fondamentale da parte dell'Assessorato alla Cultura della Regione Toscana.

che reinserivano quei documenti di storia sociale e quelle tracce di identità femminile in un quadro di autoconsapevolezza di genere, opere ibride di autobiografia e biografia che potremmo definire *autobiografie imperfette*. Come dice Anna Banti di Artemisia Gentileschi: “Perché il suo risveglio è anche il mio risveglio” (Banti 1947, 18).

5. *La promozione della memoria. Uno sguardo sulla contemporaneità*

Accanto al censimento, un altro obiettivo dell’Associazione è stato ed è quello di promuovere la raccolta degli archivi di scrittura femminile più recenti, o di quelli a venire, presso l’Archivio di Stato di Firenze, onde favorirne la consultabilità e la completa valorizzazione. Ci pare importante sottolineare come questa iniziativa si muova trasversalmente rispetto alle appartenenze istituzionali delle studiose che la vanno realizzando, oltre i recinti delle appartenenze, in una rete di collaborazione e di scambi. È nato dunque un *archivio delle donne* che raccoglie presso l’Archivio di Stato fiorentino archivi e nuclei di carte di scrittrici, artiste, intellettuali, personalità politiche, ma anche archivi di associazioni o gruppi di donne. La prima acquisizione avvenne nel 1997 – come abbiamo già accennato – con il deposito delle carte e della intera biblioteca di Rina Sara Virgillito. Degli archivi di persona depositati in questi anni, sono stati redatti gli inventari, resi subito consultabili in rete nel sito web dell’Associazione. Oltre a Sara Virgillito, figurano al momento nell’Archivio: Helle Busacca, Luisa Adorno (n. 1921), alcuni carteggi di Sibilla Aleramo, Flora Wiechmann Savioli (1917-2011), Fiamma Vigo (1908-1981), Teresa Parri (1915-2003), Maria Weber (1951- 2009), Donatella Contini [Bonacossi] Weber (n. 1926), Letizia Fortini (1929-2002), Franca Bacchiega (n. 1936), Giovanna Fozzer (n. 1932), Liliana Ugolini (n. 1934), un piccolo deposito di carte della scrittrice Grazia Livi (1930-2015), il fondo dell’artista Anna Maria Bartolini (1934-2013), i diari di Vittoria Galli Contini Bonacossi (1871-1949). Nella raccolta ricca e aperta a sempre nuove acquisizioni figurano anche i documenti relativi alla ricerca storico-sociologica condotta negli anni 1979-1980 sugli insegnanti elementari con almeno 70 anni di età, i cui esiti sono stati pubblicati da Marcello Dei (1994) che donò poi all’Archivio di Stato di Firenze i materiali accumulatisi nel corso dell’indagine: tra questi 213 audiocassette con i colloqui-intervista realizzati con maestre e maestri in pensione, 1568 questionari compilati da docenti a riposo residenti in tutta Italia.

Ci sembra che un aspetto originale di questo “archivio di genere” per come si è venuto costruendo sia proprio l’approccio trans-disciplinare, che ha consentito di affiancare espressioni artistiche “alte”, di figure di rilievo della cultura e della vita civile nella Toscana contemporanea, a testimonianze documentarie colte dal “basso”, che bene rendono la fisionomia di una

evoluzione dell'identità collettiva. Non è un caso forse che un'iniziativa di questo tipo, che ha rappresentato un esperimento pilota a cui si sono ispirate iniziative analoghe sorte in seguito in altre parti del territorio nazionale, sia nata in Toscana, dove operano altre istituzioni con aspetti in parte simili, come ad esempio l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux e l'Archivio Diaristico Nazionale di Pieve Santo Stefano.

Si è inteso così fare dell'archivio, anche come categoria, non solo un luogo di conservazione della memoria consapevole di donne che esprimono una soggettività forte, ma anche un luogo, per così dire, di provocazione e di organizzazione di scritture indirette, di recupero di realtà marginali o disperse: dalle video interviste alla storia orale, dall'emersione di nuclei di scrittura quasi nascosti nei depositi familiari del passato, alla ricostruzione vera e propria di archivi dispersi sul territorio o addirittura "tutti da inventare". Un esempio pionieristico, in questo senso, è rappresentato dall'iniziativa di lavorare, seguendo tracce indiziarie, alla costituzione del fondo di una grande gallerista e artista, Fiamma Vigo, che operò attraverso la sua galleria e la rivista *Numero* a Firenze, Roma e Venezia, negli anni dell'immediato dopoguerra, con straordinarie aperture nei confronti delle esperienze dell'avanguardia artistica e dell'astrattismo internazionale. Questo archivio è formato dai nuclei documentari giunti all'Archivio di Stato di Firenze per acquisto o donazione e provenienti dalle raccolte possedute dagli artisti che ebbero contatti più o meno stretti con la Vigo e la sua attività, di cui recano testimonianze durevoli il ricco catalogo della mostra allestita presso l'Archivio di Stato di Firenze dal 7 ottobre al 29 dicembre 2003 (Manno, Messina 2003) e l'inventario dell'archivio pubblicato online al termine di un'operazione molto originale, che ha permesso l'ideazione-creazione di un archivio attraverso l'attivazione di una complessa *rete della memoria*.

Sempre rimanendo nell'ambito delle iniziative legate al lavoro sulla e all'interno della contemporaneità, risalgono come idea all'antico progetto strategico dell'Università degli Studi di Firenze le videointerviste poi condotte nel tempo, sotto la direzione scientifica di Liana Borghi, Maria Fancelli e Ernestina Pellegrini, presso il Centro Didattico Televisivo d'Ateneo prima e in seguito presso il Sistema Informatica dell'Ateneo Fiorentino (SIAF). Hanno carattere monografico (con fotografie, copertine di libri, etc.) e riguardano varie scrittrici e artiste, tra le quali Robin Morgan (n. 1941), Bell Hooks (n. 1952), Alicia Ostriker (n. 1937), Frederike Mayrocker (n. 1924), Martha Vicinus (n. 1939), Luisa Adorno, Letizia Fortini, Dacia Maraini (n. 1936), Franca Bacchiega, Grazia Livi, Francesca Duranti (n. 1935), Luisa Passerini (n. 1941), Donatella Contini, Maria Luisa Spaziani (1922-2014), Gina Lagorio (1922-2005), Flora Wiechmann Savioli, Rossana Rossanda (n. 1924), Sara Cerrini Melauri (1920-2012), Mariella Bettarini (n. 1942). Diciassette di queste interviste sono state editate e messe online per la Firenze University

Press, col titolo generale di *Videovoci. Interviste di scrittrici* (Brandigi 2011)⁶, che è da considerare come un prismatico primo volume.

6. *Le collane editoriali*

Un rilievo particolare hanno le tre collane che segnaliamo, limitandoci al mero elenco dei libri finora usciti; infatti l'ampia attività di ricerca illustrata in queste pagine ha prodotto numerosi e significativi risultati editoriali. Prima in ordine di tempo è la serie dal titolo "Memoria e scrittura delle donne" all'interno della collana "Sussidi eruditi" delle Edizioni di Storia e Letteratura: sono usciti cinque volumi, da quello dedicato nel 2001 a Rina Sara Virgillito ai due tomi di *Carte di donne* prima ricordati, apparsi negli anni 2005-2007⁷. Ha dato un seguito a questa serie la collana aperta nel 2011, con il titolo "Scrittura e memoria delle donne", presso Firenze University Press nel settore "Fonti storiche e letterarie. Edizioni cartacee e digitali". Inaugurata con l'edizione digitale delle video-interviste, accoglie edizioni critiche di fonti documentarie, monografie, atti di convegni, miscellanee⁸.

Una definizione della Kristeva, "Il genio femminile", nel 2008 ha dato il titolo a una nuova collana, per le edizioni della Società Editrice Fiorentina, con due serie distinte: una di "Monografie" e l'altra di "Quaderni" che raccolgono atti di convegni e miscellanee di studi⁹.

⁶ *VideoVoci. Interviste di scrittrici* (2011), a cura di Eleonora Brandigi con introduzione di Maria Fancelli che scrive tra l'altro su questa complessa impresa: "Sono voci di donne, diversamente note e diversamente impegnate in letteratura, nel lavoro artistico o politico, che ci vengono incontro con i loro volti, i loro gesti, i ricordi, i convincimenti e modelli. Ne vengono autoritratti viventi che ci sembra possano costituire un importante contributo ad ogni futura possibile ricerca. In queste diciassette interviste le scrittrici toscane hanno avuto il ruolo maggiore perché questa era proprio una delle finalità principali del progetto; ma una parte di rilievo hanno avuto anche alcune scrittrici di lingua inglese. Altre verranno successivamente ad implementare la raccolta" (<<http://videovoci.fupress.net>>, 09/2015). Un altro contributo al lavoro sulla contemporaneità è rappresentato dal cosiddetto "autodizionario", promosso dal progetto strategico *Archivio per la memoria e la scrittura delle donne dal 1861*, ora edito col titolo *Scritture femminili in Toscana. Voci per un autodizionario* (Pellegrini 2006).

⁷ La serie era diretta dal comitato scientifico composto da: Alessandra Contini, Ornella de Zordo, Maria Fancelli, Gloria Manghetti, Rosalia Manno, Ernestina Pellegrini. Al primo volume (Pellegrini, Biagioli 2001) seguirono il secondo che presentava i fondi femminili conservati presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux (Melosi 2001), il terzo sulla scrittrice e traduttrice russa, residente a lungo a Firenze, Marija Olsuf'eva (Pavan 2002). Conclusero la serie i due tomi di *Carte di donne* (Contini, Scattigno 2005, 2007).

⁸ La collana è diretta dal comitato scientifico composto da Irene Cotta, Ornella De Zordo, Maria Fancelli, Daniela Lombardi, Maria Pia Paoli, Ernestina Pellegrini, Anna Scattigno, con il coordinamento di Rosalia Manno.

⁹ Nella collana, diretta da Enza Biagini e Ernestina Pellegrini, sono usciti finora, per le "Monografie": *Alda Merini* di Alunni (2008); *Helle Busacca. La scala ripida verso le stelle* di

L'edizione del "Quaderno" dal titolo *Fès e Firenze. Città delle donne. Un contributo e una riflessione comune sulla questione di genere tra Italia e Marocco* (Amrani-Zerrifi *et al.* 2010), con saggi e racconti inediti di giovani scrittrici, concluse il progetto *La Représentation Culturelle et Artistique de la Femme dans la Zone Euro-Méditerranéenne* (La rappresentazione culturale e artistica della donna nella zona euro-mediterranea), realizzato negli anni 2009-2010 con le Università degli Studi di Firenze e l'Università Al-Qarawiyyin di Fès¹⁰. Un progetto inteso ad avvicinare le due sponde del Mediterraneo, che intendeva porre a confronto culture diverse, ma anche problematiche comuni, come punto di partenza per un efficace incontro e scambio di esperienze. Nei seminari e incontri tenuti presso le Università degli Studi di Firenze e Al-Qarawiyyin di Fès emersero le differenze ravvisabili nel divario tra una cultura e una storia delle donne, quella italiana e in particolare quella fiorentina e toscana che era oggetto del progetto, e che ha nella sua tradizione una frequenza di lungo periodo da parte delle donne con la scrittura e la produzione letteraria e giornalistica, e una cultura e una storia, quella delle donne del Marocco e in particolare della regione di Fès, che invece costruisce la propria storia e tradizione a partire dalla cultura orale e da una produzione artistica, teatrale e letteraria contemporanea, che trova accoglienza e sostegno nell'Università. Il confronto tra le due realtà aveva per fine l'approfondimento delle modalità diverse, ma anche dei punti di contatto e di condivisione nei percorsi di costruzione di soggettività, di scelta e autonomia delle donne tra le due sponde del Mediterraneo.

7. Dalla memoria alla scrittura, dai materiali audiovisivi al Festival

Ci pare di poter sottolineare, più in generale, che dalle caratteristiche peculiari del nostro programma di ricerca venga trasformata radicalmente proprio la nozione di "scrittura", e con essa quella di memoria. Cosa, questa, che rimanda a questioni di soggettività e autorialità molto particolari, contribuendo a chiarire come anche l'autobiografia (intesa in senso largo di "spazio autobiografico" – di cui abbiamo scelto qui di dare alcuni esempi nelle forme varie del diario, delle lettere e della trasposizione più prettamente letteraria del racconto e della poesia) non possa essere considerata oggi né un genere letterario, o non solo, né uno "stile" particolare del discorso, né tanto meno

Manfrida (2010); *Amélie Nothomb. La cosmetica delle lingue* di Brandigi (2012); *Virginia Woolf. Ho comprato la mia libertà* di Ballini (2013); *Sororità. Ritratto dal diario del 2009* di Ugolini (2014); per la serie dei Quaderni: *Bestiari di genere*, a cura di Pellegrini, Pinzuti (2008); *Dina Ferri e altre scrittrici toscane tra Ottocento e Novecento*, a cura di Montagnani (2011).

¹⁰ Progetto realizzato attraverso il Programma ART GOLD Marocco dell'UNDP (Agenzia di Sviluppo delle Nazioni Unite) con il contributo della Provincia di Firenze, di ART Toscana e degli Uffici UNOPS di Roma.

un patto discorsivo col lettore (come vuole Paul Lejeune), ma sia invece la costituzione di un “soggetto reciproco” che “mette in scena (e in gioco)” – come ha scritto Carla Locatelli – “la propria appropriazione soggettiva” (Locatelli 2002, 57-65), facendo sì che l'*autos* diventi *altro* nella ripetizione, secondo un processo che include prospettive diverse, di testimonianza o di progetto di sé. Le scritture autobiografiche, alte e basse, diventano così strategie narrative per esprimere anche altro, o meglio, per esprimere le problematiche e le linee di tendenza del nostro tempo: dalla mescolanza delle culture e dei generi letterari al femminismo, alla ricerca dell'identità umana ed artistica, esprimendo così consapevolezza e conoscenza, ma anche la continua negoziazione dell'identità delle donne con il contesto culturale e sociale in cui esse svolgono il loro impegno.

Fra le tante iniziative dell'Associazione nell'ultimo decennio, si può ricordare il ciclo di incontri interdisciplinari *Narrazioni dell'io: cantiere aperto*, del maggio-ottobre 2008, dove in una intersezione di sguardi – storico-archivistico, letterario, antropologico, psicoanalitico, per immagini – sui modi e le forme della comunicazione e dell'autorappresentazione delle donne dal XIX secolo alla contemporaneità, abbiamo proposto diari, lettere, autobiografie, autonarrazioni, blog, documentari, interviste, storie di vita, mostrando il complesso mescolarsi di proiezione e introiezione, di confessione e *fiction*; grafie del sé, potremmo dire, in una plurisecolare negoziazione e legittimazione dell'identità: un soggetto *gendered in progress*.

Un punto di arrivo, che ha rappresentato anche l'incontro con un pubblico largo, è stato il Festival *Sui generis 2011. Memoria e voce delle donne. Incontri Scritture Poesia Video Musica Danza Teatro*. Il Festival si è svolto al Museo Marino Marini di Firenze dal 30 marzo al 2 aprile 2011.

L'obbiettivo era quello di dare visibilità e forza ai documenti emersi, alle storie di vita, ai destini e alle straordinarie figure di donne studiate sui testi manoscritti e a stampa; di far risuonare la voce dai documenti, di illuminare le grafie, di mettere in risalto continuità e fratture del discorso femminile nel tempo.

I materiali, proposti nelle *performances* e in un originale percorso audiovisivo riguardavano un arco temporale ampio, dal Quattrocento ai nostri giorni, ed erano aggregati in vaste aree tematiche: le lettere familiari, ad esempio di Lucrezia Tornabuoni (1427-1482) e di Cristina di Lorena; le lettere amicali: Grazia Deledda (1871-1936), Anna Maria Ortese (1914-1998), Cristina Campo (1923-1977); il colloquio tra padri e figlie, da Celeste Galilei (1600-1634) a Idolina Landolfi (1958-2008); la scrittura mistica che proprio in Toscana offre raccolte di particolare valore, da Caterina da Siena (1347-1380) a Caterina de' Ricci (1522-1590) a Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607); le memorie, da Sibilla Aleramo ad Amelia Rosselli (1930-1996), a Carla Lonzi (1931-1982); la produzione delle artiste, da Rosalba Carriera (1673-1757) a Flora Wiechmann Savioli, da Giuly Corsini a Ketty La Rocca (1938-1976).

8. *La scelta dei materiali*

Attingendo all'ampio bacino documentario disponibile grazie al censimento e agli archivi acquisiti, nonché alle ricerche effettuate sulle fonti, abbiamo condotto la scelta dei testi da pubblicare in questa sede tenendo conto dell'arco cronologico che volevamo illustrare, ricordato in apertura di queste pagine (gli anni di Firenze capitale, la Grande Guerra, gli anni Trenta, la Resistenza e la Liberazione, la contemporaneità) e della varietà dei materiali, che volevamo per quanto possibile restituire. È certamente un'offerta esigua, il cui fine è tuttavia di stimolare l'interesse verso fonti finora quasi sconosciute, e figure di scrittrici sulle quali finalmente accendere l'attenzione che meritano. Attraverso la presentazione e l'attenta edizione dei testi finemente interpretati da Diego Salvadori e Valentina Fiume emergono personaggi, vicende, storie d'amore, relazioni familiari, dove talvolta la storia personale si incontra con la storia collettiva, come nel periodo dell'Unità d'Italia o della Grande Guerra. Ci sono alcune lettere scritte da Florence Macknight (n. 1835) al barone Bettino Ricasoli (1809-1880) nel 1869 (pochi lacerti di un vastissimo epistolario); ci sono i "diari" di Eleonora Rinuccini Corsini (1813-1886) degli anni 1866-1883, più volte presi in mano, poi lasciati e quindi ripresi, in un rammemorare dolente. La terza tappa si configura come un atto di *pietas* nei confronti della memoria familiare: è il carteggio fra Gino Bartolini, soldato, e la sorella di lui Giulia nell'anno terribile di Caporetto, conservato nell'archivio di Anna Maria Bartolini che ne ha anche curato una personale edizione, destinata alla ristretta cerchia dei congiunti. Sono poche le lettere che qui vengono pubblicate, e rappresentano solo in parte la ricchezza dell'intenso scambio affettivo tra fratello e sorella. Anche il diario di Vittoria Galli Contini Bonacossi in forma di lettera al figlio Nene riflette e prosegue la dimensione intima delle relazioni familiari, aprendola al mondo largo del viaggio oltreoceano e di una attività di straordinario collezionismo artistico. Dalla scrittura alle fonti orali, a testimoniare dell'impegno delle donne fiorentine durante la Resistenza abbiamo scelto le voci di due partigiane, Angela (Liliana Benvenuti, n. 1923) e Vera (Zelide Vegni, n. 1926), dalle interviste realizzate nel 1995 da Silvia Salvatici e conservate presso l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana. Angela e Vera erano in età ormai avanzata quando rievocarono la guerra e la giovinezza e l'esercizio della memoria approda a un bilancio di vita che è al tempo stesso un sofferto giudizio politico. Con gli ultimi due contributi non siamo più nell'ambito della epistolografia, dell'autobiografia e della storia orale, bensì si entra nello spazio letterario, dalla trasfigurazione lirica nelle poesie di Sara Virgillito (primo nucleo: anni 1980-1981; secondo nucleo, intitolato *Diari fiesolani*, anni 1995-1996) alla complessa operazione di autofilologia di Grazia Livi, che fa entrare il lettore nel proprio laboratorio letterario, rivelando i tempi e i modi della ideazione e elaborazione del racconto *Un complice* del 1994, a partire da vecchi appunti per un'intervista fatta da lei giovanissima al

pianista Rubinstein (intervista uscita in un primo tempo nella raccolta *Solisti celebri* degli anni 1959-1960) e la rievocazione accesa del loro incontro in una relazione di reciproca seduzione. La vita passa dentro queste scritture oblique, altamente sorvegliate, diventando letteratura per ritornare alla vita. Il diario e in senso lato l'autobiografia, nel corso dei secoli, si trasformano e diventano a un certo punto un luogo di bilanci – *a conti fatti*, per dirla con Simone De Beauvoir (1972) – una forma riflessa del disciplinamento e dell'autocontrollo, testimoniando il desiderio di un io autodeterminato e, in alcuni casi, reinventato, arrivando a testimoniare perfino un atto politico. Ci viene in mente quello che pensava e scriveva Anaïs Nin, quando nei suoi voli transoceanici, portandosi sempre dietro il diario, veniva presa da una strana paura: "Will the customs officer read the diaries? They were not examined at the frontier. What will they say when I land in America? Contraband?"¹¹. Forse per questo Aldo Gargani su *Anterem*, alcuni anni fa, in un saggio bruciante di poche, densissime pagine, ha parlato di autobiografia come seconda nascita, ovvero come "nascita attraverso la scrittura" (Gargani 2000, 13).

Riferimenti bibliografici

- Alunni Roberta (2008), *Alda Merini. L'io in scena*, "Il genio femminile. Ritratti-istantanee" (serie "Monografie", 1), Firenze, SEF.
- Amrani-Zerrifi Fatima, Bouhassoune Farida, Manno Rosalia, Mouaïd Fatima, Pellegrini Ernestina, Sabah Filali Belhaj, Scattigno Anna (2010), *Fès e Firenze. Città delle donne. Un contributo e una riflessione comune sulla questione di genere tra Italia e Marocco*, volume bilingue (italiano e francese), in "Il genio femminile. Ritratti-istantanee" (serie "Quaderni", 2), Firenze, SEF.
- Badon Cristina (2012), *Ti lascio con la penna non col cuore. Lettere di Eleonora Rinuccini al marito Neri dei principi Corsini. 1835-1858*, in "Scrittura e memoria delle donne", Firenze, Firenze UP.
- Ballini Alessia (2013), *Virginia Woolf. Ho comprato la mia libertà*, a cura di Dario Landi, Serena Landi, in "Il genio femminile. Ritratti-istantanee" (serie "Monografie", 4), Firenze, SEF.
- Banti Anna (1947), *Artemisia*, Sansoni, Firenze.
- Bensaude Oulamn Jane (in corso di stampa), *Memorie*, a cura di Luisa Levi D'Ancona.
- Brandigi Eleonora (2011), *Videovoci. Interviste di scrittrici*, introduzione di Maria Fancelli, in "Scrittura e memoria delle donne", Firenze, Firenze UP.
- (2012), *Amélie Nothomb. La cosmetica delle lingue*, in "Il genio femminile. Ritratti-istantanee" (serie "Monografie", 3), Firenze, SEF.

¹¹ Si fa riferimento ai diari degli anni 1937-1938 di Anaïs Nin, pubblicati nel 1969 col titolo *The Diary of Anaïs Nin 1939-1944* (vol. III, 9; trad. it di Vezzoli 1996, 65: "Il funzionario della dogana leggerà i diari? Alla frontiera non sono stati esaminati. Cosa diranno quando atterrerò in America? Contrabbando?").

- Busacca Helle (2014), *Diario epistolare a Corrado Pavolini*, a cura di Serena Manfrida, in “Scrittura e memoria delle donne”, Firenze, Firenze UP.
- Celi Alessandra, Simonetti Simonetta (2010), *Memorie nascoste. Carte di donne nel territorio apuano (secc. XVI-XX). Per una storia di genere nel territorio di Massa Carrara*, introduzione di Anna Scattigno, Provincia di Massa Carrara, Commissione Provinciale Pari Opportunità.
- Contini Alessandra (2002a), “‘Archivio per la memoria e la scrittura delle donne’. Un cantiere aperto”, *Archivio storico italiano*, CLX, 770.
- (2002b), “Provocazione di un archivio: l’archivio per la memoria e la scrittura delle donne”, *Genesis Rivista della Società italiana delle Storiche*, I, 2, 25-35.
- (2004), “Archivio per la memoria e la scrittura delle donne: bilanci e prospettive”, in Laura Guidi (a cura di), *Scritture femminili e Storia*, Atti del convegno (Napoli, maggio 2003), Napoli, ClioPress, 24.
- Contini Alessandra, Scattigno Anna (2005, 2007), *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne in Toscana tra XVI e XX secolo*, 2 voll., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, “Memoria e scrittura delle donne” (“Sussidi Eruditi”): vol. I, *Atti della giornata di studio*, Firenze, Archivio di Stato, 5 marzo 2001; vol. II, *Atti della giornata di studio*, Firenze, Archivio di Stato, 3 febbraio 2005.
- Dei Marcello (1994), *Colletto Bianco, grembiule nero. Gli insegnanti elementari italiani tra l’inizio del secolo e il secondo dopoguerra*, Bologna, il Mulino.
- Del Vivo Caterina (2014), *In esilio e sulla scena. Lettere di Lauretta Cipriani Parra, Giuseppe Montanelli e Adelaide Ristori*, postfazione di Andrea Mancini, in “Scrittura e memoria delle donne”, collana diretta da Ernestina Pellegrini, Irene Cotta, Ornella De Zordo *et al.*, Firenze, Firenze UP.
- Di Lorena Cristina (2015), *Lettere alla figlia Caterina de’ Medici Gonzaga duchessa di Mantova (1617-1629)*, a cura di Beatrice Biagioli, Elisabetta Stumpo, postfazione di M.P. Paoli, “Scrittura e memoria delle donne”, Firenze, Firenze UP.
- Gargani Aldo (2000), “La nascita attraverso la scrittura”, *Anterem*, 60, 11-13.
- Livi Grazia (1994), *Vincoli segreti*, Milano, La Tartaruga.
- Locatelli Carla (2002), *Passaggi obbligati: “l’imperfezione” della differenza autobiografica*, in Liana Borghi (a cura di), *Passaggi. Letterature comparate al femminile*, QuattroVenti, Urbino, 57-65.
- Manfrida Serena (2010), *Helle Busacca. La scala ripida verso le stelle*, in “Il genio femminile. Ritratti-istantanee” (serie “Monografie”, 2), Firenze, SEF.
- Manno Rosalia, Messina M.G. (2003), *Fiamma Vigo e “Numero”*. *Una vita per l’arte*, con la collaborazione di Alessia Lenzi, Loredana Maccabruni, Susanna Ragnonieri, Firenze, Centro Di.
- Manno Rosalia (2008), “L’archivio per la memoria e la scrittura delle donne. Dieci anni di attività di un progetto pilota”, *Studi Trentini di Scienze Storiche*, rivista della Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, LXXXVII, 327-334.
- Melosi Laura (2001), *Profili di donne. Dai fondi dell’archivio contemporaneo Gabinetto, G. P. Vieusseux*, in “Memoria e scrittura delle donne” (sezione “Sussidi Eruditi”), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Montagnani Daniele (2011), *Dina Ferri e altre scrittrici toscane tra Ottocento e Novecento*, Atti del Convegno di Studi su poetesse e scrittrici tra Ottocento e Novecento in omaggio a Dina Ferri nel centenario della nascita (Chiusdino,

- Siena, 2-3 ottobre 2008), in “Il genio femminile. Ritratti-istantanee” (serie “Quaderni”, 3), Firenze, SEF.
- Nin Anaïs (1969), *The Diary of Anaïs Nin 1939-1944*, vol. III, edited and with a Preface by Gunther Stuhlmann, San Diego-New York-London, Harcourt Brace Jovanovich Publishers. Trad. it di Delfina Vezzoli (1996), *Fuoco*, Milano, Bompiani.
- Pavan Stefania (2002), *Le carte di Marija Olsuf'eva nell'Archivio Contemporaneo Gabinetto G. P. Vieusseux*, in “Memoria e scrittura delle donne” (sezione “Sussidi Eruditi”), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Pellegrini Ernestina, Biagioli Beatrice (2001), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, in “Memoria e scrittura delle donne” (sezione “Sussidi Eruditi”), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Pellegrini Ernestina (2006), *Scritture femminili in Toscana. Voci per un autodizionario*, a cura di Ernestina Pellegrini, postfazione di Pietro Clemente, Firenze, Le Lettere.
- Pellegrini Ernestina, Pinzuti Eleonora (2008), *Bestiari di genere*, in “Il genio femminile. Ritratti-istantanee” (serie “Quaderni”, 1), Firenze, SEF.
- Scattigno Anna (2013), *Le fonti per una storia delle donne in ambito regionale*, in Anna Maria Quaglia Pult, Aurora Savelli (a cura di), *Per la storia delle città toscane. Bilancio e prospettive delle edizioni di fonti dalla metà degli anni Sessanta ad oggi*, Atti del Convegno (Firenze, 9-11 febbraio 2011), Regione Toscana-CIRCIT, Edizioni dell'Assemblea, Firenze, 133-155.
- Ugolini Liliana (2014), *Sororità. Ritratto dal diario del 2009*, in “Il genio femminile. Ritratti-istantanee” (serie “Monografie”, 5), Firenze, SEF.

Missive dal limbo. Lettere inedite di Florence MacKnight al barone Bettino Ricasoli (1869)

Diego Salvadori
Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract

This article introduces a series of unpublished letters, held by the Archivio di Stato in Florence, written by Florence MacKnight to Baron Bettino Ricasoli and analyses how letter writing becomes a means of affirming feminine identity, by way of a different conception of maternity. The letters contribute to foregrounding Florence's personality and biography and, furthermore, her relationship with the Florentine societal cultural context.

Keywords: *autobiography, Bettino Ricasoli, Florence MacKnight, Gender Studies, letter writing*

Presentiamo qui trascritte alcune lettere inedite di Florence MacKnight (n. 1835) al barone Bettino Ricasoli (1809-1880), scritte nell'aprile del 1869 e conservate nel Fondo Bettino Ricasoli, presso l'Archivio di Stato di Firenze. Le lettere costituiscono un *corpus* archivistico di circa 1877 unità, ridistribuite in 3 scatole (n. 111, n. 112, n. 113) con sunti e annotazioni di Giuseppe Corsi, comprese entro un arco cronologico che va dal 1859 al 1878. La prima scatola consta di 5 volumi rilegati più 2 inserti con lettere sciolte, in lingua francese, per un totale di 530 pezzi (dal 13 agosto 1859 al 31 novembre 1862); la seconda include 659 lettere non rilegate, scritte prevalentemente in lingua italiana e ripartite in 11 inserti (dal 3 gennaio 1863 al 31 dicembre 1867); l'ultima, infine, si compone di 688 pezzi, anch'essi non rilegati e in lingua italiana, per un totale di 24 inserti (dal 4 gennaio 1868 al 31 marzo 1878): i testi da noi analizzati fanno riferimento all'inserto n. 4 (contenente 45 lettere, dal 3 aprile al 29 giugno 1869)¹.

¹ Ringrazio Beatrice Biagioli che ha messo a mia disposizione la sua ricognizione in merito al carteggio in questione.

1. *Florence, chi sei?*

A fronte di un *corpus* epistolare così vasto, un'operazione di tipo selettivo si è rivelata non certo esente da rischi, primo fra tutti quello di restringere il personaggio di Florence MacKnight a una dimensione intima e umbratile che, indubbiamente, non ne esaurisce affatto l'esperienza e la complessità. Ecco perché la scelta di queste missive risponde all'intento di analizzare solo uno dei tanti aspetti desumibili dal vasto epistolario e, nello specifico, il legame fra soggetto femminile e scrittura epistolare. L'impressione è quella di trovarsi di fronte a due vite che, per quanto prossime e parallele, non sembrano destinate a convergere; esistenze in un continuo sfiorarsi, dove alla Storia è frapposta un'intimità raccontata, ancor prima di essere vissuta. Due versanti che sottostanno a un rapporto impari e ambiguo: ché se, da un lato, il legame con l'extratesto si fa possibile e oltremodo proficuo, dal momento che le lettere arricchiscono *a posteriori* la biografia del personaggio "Bettino Ricasoli"; per Florence si assiste a un'opacità di fondo, dove l'incontro delle due vite si risolve nell'evidenza di una soltanto, lasciando l'altra nell'ombra. E i confini sfumati, come al solito, sono terreno fertile per i delatori e le illazioni che, dal tempo di quella relazione durata quasi vent'anni, perdurano ancora oggi. Femmina da conio, spia (Nobili 1957), amante di Garibaldi (Riall 2015, 40; 2007, 342-343): la figura di Florence è andata incontro a un vero e proprio processo di dissolvenza, ma anche di manomissione, come dimostrano le continue riscritture su alcune lettere autografe indirizzate a Bettino o i sunti e le annotazioni che corredano l'epistolario². Per tale ragione, siamo in presenza di una biografia quasi impossibile, proprio perché estromessa dalla Storia, cui nemmeno la rete Internet e la sua, così sembra, memoria indelebile riescono a dare risposta; e lo stesso dicasi per alcune monografie dedicate al Signore di Brolio (Landi, 1998). È stato Fernando Arnaldo Nesti (1994, 187-202) a proporre un esauriente profilo, nel suo volume dedicato all'aristocrazia fiorentina fra Otto e Novecento: Florence Fanny Holland Smith nasce il 16 ottobre 1835, in Inghilterra, probabilmente nell'Isola di Jersey ("sono nativa dell'isola poco favorita dall'astro di giorno, che anche nell'estate è raro di vedere quattro giorni di seguito senza nuvole", scrive nella lettera del 3 aprile 1869 che presentiamo in trascrizione), figlia illegittima del barone Lord Edward Ellenborough (1790-1871). A sedici anni, nel 1851, sposa lo scrittore Thomas MacKnight (1829-1899), da cui avrà due figli: Tom e Lilly. In seguito, nel 1856, il marito abbandona la donna per sposare l'attrice del Surrey Theatre, Sarah Thorne (1836-1899) e, da allora, avrà inizio una lunga

² "Gli stessi inserti contenenti l'epistolario di Florence e Bettino sono spesso chiosati con parole veementi da parte dell'ordinatore, contro la donna che 'approfitta' in modo subdolo dell'indulgenza del barone" (Nesti 1994, 189).

battaglia per ottenere il divorzio, traguardo raggiunto solo quattro anni dopo, nel 1863. Rimasta sola, e senza mezzi per provvedere al proprio sostentamento economico e a quello dei figli, Florence inizia a sfruttare le sue conoscenze e, ovviamente, il ricco retroterra culturale: principia l'attività diplomatica, grazie anche all'intercessione di Henry John Temple, Lord Palmerston (1784-1865), all'epoca primo ministro del Regno Unito.

La corrispondenza con Ricasoli ha inizio il 13 agosto del 1859: la morte della moglie Anna Bonaccorsi e il matrimonio della figlia scuotono profondamente il barone, tanto da far affiorare "in lui il forte senso della solitudine accompagnato dal desiderio di una comunicazione affettiva" (Nesti 1994, 188). Florence ha 24 anni e si presenta quale figlia di Lord Ellenborough, complimentandosi con Bettino³ per l'attuale governo della Toscana⁴: da subito, la politica cede il passo ai sentimenti, come dimostrato da quel "Rosa", *senhal* e nome simbolico attribuitole da Bettino. L'incontro tra i due avviene a novembre, quando Florence e sua madre si recano a Brolio: lei vorrebbe tentare la carriera di cantante (ha una bella voce), ma il Barone, ritenendo questo un lavoro indecoroso, sceglie per lei quello di intermediaria e corrispondente con i giornali e i politici inglesi. Ha inizio, per Florence, una fitta rete di spostamenti: da Londra a Parigi (nel 1860), per poi tornare in Italia – a Torino – l'anno successivo e stabilirsi nuovamente a Ealing, vicino Londra; nel 1862, incontra, sempre a Torino, Luigi Federico Menabrea (1809-1896), ottenendo un incarico presso Vittorio Emanuele II. Il 1863 è un anno fondamentale per la MacKnight: ha ottenuto il divorzio dal marito e la possibilità di sposare Bettino sembra quasi concretizzarsi, ma il mancato riconoscimento della paternità da parte di Lord Ellenborough frena il signore di Brolio, ragion per cui Florence si accontenta di essere la sua amante. Seguono incontri brevi e lambiccati, tra la Svizzera e l'Inghilterra, con la conversione al cattolicesimo della donna, il 23 aprile del 1867. L'anno successivo, Florence e Bettino si incontreranno a Parigi per fissare la permanenza stabile di lei e della figlia Lilly in Italia: il figlio Tom, alla cui istruzione Bettino aveva contribuito più volte, viene ammesso, nel 1869, su una nave scuola a Worcester. Il 5 marzo, le due arrivano a Torino e il 22 a Firenze, in via Maggio, presso la famiglia Grazzini. Gli scritti che qui presentiamo si collocano a tale altezza cronologica.

³ Ricasoli è ormai cinquantenne.

⁴ "Non è chiaro come sia avvenuto il primo incontro, però è certo che fin dal 1859 fra di loro esiste un qualche rapporto di simpatia. Stando alla prima lettera di Florence, del 13 agosto 1859, l'inglese esprime la sua ammirazione al governatore di Firenze dopo aver assistito alla cerimonia con cui si pone fine alla dinastia granducale. Bettino ringrazia con espressioni cortesi; di qui si intreccia una corrispondenza che ben presto prende toni assai affettuosi" (Nesti 1994, 190).

2. *Un femminile a metà*

Ferma restando l'impossibilità di analizzare un *corpus* così esteso nella sua interezza, la scelta dei materiali trascritti ha tenuto conto di alcune direttrici tematiche, tra cui la scrittura epistolare e, in particolar modo, la sua specificità nel caso delle lettere inviate da Florence a Bettino: testi di natura non solo esclusivamente amorosa (per quanto quest'ultimo aspetto risulti preponderante⁵), ma tesi a toccare altre questioni, dall'arte alla politica, fino a indulgere in vere e proprie memorie dal sapore diaristico.

Intesa quale genere letterario, la lettera è "donna"; non è un caso se la tradizione occidentale fa risalire ad Atossa l'invenzione della scrittura epistolare (Doglio 1993, i), in un regime dove si viene a creare un'intima connessione tra il versante personale-privato e l'universo femminile (Zarri 1999, ix): l'assenza è il presupposto fondamentale, dove la parola e l'atto stesso della scrittura si fanno *medium* per annullare lo spettro della mancanza. Come sostenuto da Roland Barthes:

Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme; *la Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur*; la Femme est fidèle (elle attend), l'homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps; elle tisse et elle chante; les Fileuses, les Chansons de toile disent à la foi l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin, les rythmes de voyage, houles marines, chevauchées). Il s'ensuit que dans tout homme qui parle de l'absence de l'autre, du féminin se déclare: cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parce qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux. (Mythe et utopie: l'origine a appartenu, l'avenir appartiendra aux sujets en qui il y a du féminin). (Barthes 1977, 90, corsivo mio)

Storicamente, il discorso dell'assenza viene fatto dalla Donna: la Donna è sedentaria, l'Uomo è vagabondo, viaggiatore; la Donna è fedele (aspetta), l'uomo è cacciatore (cerca l'avventura, fa la corte). È la Donna che dà forma all'assenza, che ne elabora la finzione, poiché ha il tempo per farlo; essa tesse e canta; le Tessitrici, le Canzoni cantate al telaio esprimono al tempo stesso l'immobilità (attraverso il ronzio dell'Arcolaio) e l'assenza (in lontananza, ritmi di viaggio, onde marine, cavalcate). Ne consegue che in ogni uomo che esprime l'assenza dell'altro si manifesta l'elemento femminile: l'uomo che attende e che soffre è miracolosamente femminizzato. Un uomo è femminizzato non perché è invertito, ma perché è innamorato. (Mito e utopia: come l'origine è appartenuta, così anche l'avvenire apparterrà ai soggetti in cui vi è del femminile). (Trad. it. di Guidieri 1979, 33-34)

⁵ Sono lettere scritte in un italiano "pieno di effusioni romantiche, secondo lo stile del tempo" (Nesti 1994, 189).

Le considerazioni di Barthes possono essere sì estese ai testi qui presi in esame, pur tuttavia con una sostanziale differenza, una vera e propria inversione di ruoli: è Florence a farsi “chasseur, voyageur”, mentre Bettino “attend”, è “sédentaire” in tutto e per tutto. Varie sono le missive che, a Brolio, arrivano da mezza Europa, a riprova di una femminilità zingaresca, bellerofontea, che non manca di lasciar trasparire la propria impazienza. Ecco perché le lettere si ampliano, per divenire composizioni di “brani staccati” (5 aprile 1869), destinate a catalizzare anche quello di cui si potrebbe parlare a voce:

Avevo detto che non per lettera, ma per voce si parlerebbe di questo, e eccomi trascinata a scriverne e, lo sento, non come vorrei.

Tu non ti lagni mai del mio linguaggio, ma sento che in certi momenti mi sarebbe caro poterti sfogare il pensiero nella lingua materna. (*Ibidem*)

Un linguaggio pronto a rivelare una concrenza di più sostrati e che dimostra la progressiva padronanza di Florence, non alloglotta, della lingua italiana; pur tuttavia venato da un senso di spaesamento – il sentirsi “stranieri”, lontani da casa –, pronto a sfociare nel bisogno impellente di riappropriarsi dell’idioma nativo, forse più consono a dare adito alle emozioni: la scrittura epistolare, in tal caso, opera un vero e proprio *transfert*, vicaria e si fa sostituto di un contatto verbale mancato; è resoconto, dialogo debordante. Ciò si intuisce da un passaggio in particolare, che bene illustra le dinamiche di questo rapporto:

Ho pensato di segnare sopra una carta tutti gli argomenti principali che debbono essere trattati tra noi, man mano che mi vengono in mente. Esauriti questi, abbiamo pieno agio e libertà di pensiero per godere della cara e rarissima vicinanza materiale! (28 aprile 1869)

Un “baratto rapido di lettere” che, tuttavia, “è già un immenso guadagno” (20 aprile 1869), dove la perdita di una sola missiva scatena in Florence delle reazioni di vera angoscia – “Ti scrivo in molta pena, nella quasi certezza di una Tua lettera perduta, non avendo ricevuto da Te parola alcuna” (14 aprile 1869) – in quanto

Le lettere non sono da sprezzare, ma ci sta sempre il pericolo d’una perdita. E questa sola idea basta per inceppar[c]i; e mettere un freno penoso al libero corso dei pensieri e degli affetti nostri sulla carta, così che suppliscono molto male al perfetto abbandono d’una intimità, completa come quella del corpo e dell’anima. (27 aprile 1869)

Ecco ribadito, nuovamente, la natura transazionale di questo scambio, dove le lettere sono definite dalla stessa Florence quale “semplice diario” (28 aprile 1869), proprio per la loro estensione e la minuzia descrittiva: chiede a Bettino di scrivergliene altrettanto lunghe, una o “se no, due. L’una dopo l’altra. Come sempre, le Tue carissime lettere mi fanno rivivere” (5 aprile 1869).

Emerge, negli scritti, anche l'aura di segretezza⁶ di questa *liaison*, soprattutto gli "ordini" (così li definisce Florence di Bettino in merito al comportamento da tenere all'esterno. Ad esempio, nel descrivere all'amato l'incontro con il pittore Luigi Norfini (1825-1909), Florence non manca di ribadire la sua discrezione:

Però, altro che l'interesse di una donna di cuore, nulla traspariva né sul volto né dalle labbra. Non lasciai neppure presentire la minima conoscenza personale; nulla, fuori di quel che ognuno sa per voce pubblica. Su questo ho seguito testualmente il Tuo desiderio. (8 aprile 1869)

Alla maniera di un *roman* provenzale, la vita quotidiana si costella di segni e comunicazioni paraverbali:

Non puoi credere che piacere ho avuto domenica sera poi, quando vidi sulla lontananza il misterioso fazzoletto bianco, e aver di più quando ripassando per l'altra via vidi che Tu anche avevi indovinato la mia intenzione, così che abbiamo ricambiato un nuovo saluto! Ma capisco che non si può, né si deve abusare di questi segni telegrafici, né renderli frequenti. Mi astenerò secondo le tue parole di tornare in quelle parti per ora, bastandomi al cuore la cara aspettativa di Domenica! (27 aprile 1869)

Florence obbedisce a un preciso codice di comportamento, a tal punto da accontentarsi della sola vicinanza dell'amato:

Anzi, mi hai accennato una festa prossima! Mi basta sapere della vicinanza, è un pensiero d'inesauribile contento per me, d'un contento così perfetto dopo tanti e tanti lunghi anni d'esilio, che non ho parole per fartelo comprendere al vero. Sarebbe duro davvero che il sacrificio Tuo, assecondandomi questo contento, non dovesse profittare almeno ad uno di noi! Credi caro, e che questo ti consola, ch'io godo appieno appieno dei frutti del Tuo permesso tanto anelato. La vicinanza è per me tutto. Figurati se avessi dovuto morire in quei paesi lontani da te! (8 aprile 1869, 114)

Una relazione portata avanti per via sensoriale, dove i fiori che Bettino invia alla donna assurgono a oggetti-feticcio (come accade nella lettera del 5 aprile 1869) e il solo vivere nella stessa città, a pochi passi l'uno dall'altro, regala a Florence una parvenza di gioia. Tuttavia, non mancano casi in cui la disperazione vince questa fermezza, specie quando la realtà effettiva stride con quella idealizzata dalle parole: Florence diviene preda della sua stessa scrittura e ne è come inglobata, in una sorta di bovarismo epistolare che tramuta i sentimenti in finzione, li romanza. Nella lettera del 7 aprile 1869, si avverte proprio come

⁶ "Bettino Ricasoli farà di tutto perché la vicenda amorosa rimanga riservatissima, preoccupato com'era di non offrire il fianco alle critiche, per di più in una fase così delicata della sua azione politica" (Nesti 1994, 189).

il suo animo sia provato da questo continuo gioco di segni, dove il “serbare memoria” (*ibidem*) non basta più ad alleviare le pene dell’anima. Chi scrive rivela il peso della sua condizione e, soprattutto, del proprio passato – quello di figlia rinnegata dal padre e donna abbandonata dal marito: un pericoloso effetto domino, dove la femminilità si spezza due volte, nel corso della sua evoluzione (nel venire alla vita e alla società). L’umor nero serpeggia tra le parole e Florence ne individua la causa in un “effetto lento ma sicuro e irrimediabile di tanti anni d’incessanti dolori, sto ora meglio ora peggio, ma il male c’è e non credo che la mia vita attingerà mai alla durata ordinaria” (20 aprile 1869).

Il femminile va in cerca della sua identità, ormai compromessa e perduta da tempo:

Ecco il principio di un nuovo giorno di vita che passerò come gli altri e non tornerà mai!... Quale sia la causa di questo stato (non dirò prematuro, perché vedo i vecchi che già non vi sono giunti, e hanno allegramente nutrito i loro novant’anni senza forse mai provare quel ch’io provo), quale ne sia la causa dunque; nol so se non sia la stanchezza di una vita mancata; d’incessanti dolori e il logoro continuo e terribile che deve essere per un’anima delicatissima e sensibile e fiera, l’aver sempre avuto da combattere con una falsa posizione. Il disgusto di vivere sempre così, lo sprezzo profondo, la stanchezza insomma, che fa dire e sentire = non posso soffrire maggiori dolori, vengano pure. Sono preparata. Anzi li chiedo, per poter dimostrare la mia indifferenza. Poi, caro Bettino, viene quel pensiero che già la vita è passata, che non ci sono più fiori per me, e dappertutto, da ogni lato, in ogni cosa non vedo più che la parola Morte! Era forse il risultato naturale di una gioventù tanto abbondante in vive speranze ardenti entusiasmi esagerati, e contrasti incessanti. Riconosco lo stato mio essere uno di malattia morale, ma questo sapere il peso non basta per guarire. Nulla ma proprio nulla più mi diletta. Questa è la verità. Niente ma niente ha virtù per farmi pruovare una sensazione di piacere o di desiderio! Ma non parliamo più di me: è un tristo e egoista argomento. (5 aprile 1869)

A questo si alternano i retaggi di una femminilità conquistata, recente, dove Florence afferma che “il passato non ha niente in comune col giorno d’oggi” (3 aprile 1869): e prosegue, con freddezza disarmante: “vado innanzi con un sangue freddo che proviene da una profonda indifferenza per tutto ciò che può accadermi... l’opera della mente fredda e più sicura e non ha pericoli” (*ibidem*). Sono lettere, insomma, che scoperciano un vero e proprio vaso di Pandora e illuminano le creste e le gole di una depressione mai sopita, dove aleggiano lo spettro e il pericolo di una genealogia, il diramarsi di vite parallele. L’auto-identificazione di Florence con Cornelia, la madre dei Gracchi, si fa al contempo timore e agnizione:

Tu sai come la mia vita di donna è stata avvelenata nel suo sorgente e principio. Tutti i miei sogni soavi e puri sono diventati sciagura, umiliazione, rovina! Invece di Moglie onorata e Esemplare tra tutte le donne un’altra Cornelia. Credo un po’ cosa il destino e le circostanze hanno fatto di me!! Non ne parliamo più. (28 aprile 1869)

Eppure, non manca l'intento di voler porre fine a questo passaggio di testimone, ragion per cui il futuro di Lilly – la figlia, giunta con lei a Firenze – si tramuta in occasione di riscatto: la femminilità, benché persa e sottratta a forza, è destinata non solo a essere ritrovata ma, soprattutto, a essere resa, colmando in tal modo una discrasia (quel rapporto impari dove le due identità si esaurivano nell'affermazione di una soltanto). Se Florence, sotto certi aspetti, si identifica nell'essere l'oggetto del desiderio maschile – o comunque oggetto dei sentimenti di Bettino – prospetta per Lilly una serie di futuri possibili, tali da sublimare un'esistenza abortita. Nel constatare le inclinazioni artistiche della figlia, scrive a Bettino che

Tutto questo era nuovo anche per me, ma l'entusiasmo di Lilly ha oltrepassato quello che avevo aspettato. L'impressione è stata tanto profonda, che credo abbia un'influenza sulla vita, e Dio faccia che sia così! Prego sempre con ardore che a lei possa essere risparmiata una vita anche di lontano simile alla mia. Prego con passione che a lei possa essere concesso l'immenso favore di non mai amare figlio di donna. Ma di sposare quel che solo più dà la pace e libertà l'Arte. Questa è la mia preghiera per Lilly; e ieri sera con delizia l'ho sentita pronunziare un'eco al mio voto. Disse: «ecco; io voglio morire con un nome come Raffaello Tiziano e Michelangiolo. Voglio sposare quattro mariti, e saranno i soli: avrò la musica, il canto, la scultura e la pittura, e sarò sempre felice!», Dio lo faccia! E ti prego d'unire i suoi voti ai miei per quest'intento. (3 aprile 1869)

Florence anela che Lilly possa intraprendere quella strada che a lei – per quanto dotata di una bella voce e di indiscutibile senso estetico – era stata negata; ecco perché, all'interno di queste lettere, è portata avanti anche una profonda presa di coscienza, la quale smaschera la condizione minata e compromessa della femminilità. A ciò possono essere ricondotti anche i passaggi analizzati in precedenza, laddove la presunta “follia” del soggetto scrivente equivaleva a un vero e proprio desiderio di riscatto. Come affermato da Isabella Pera:

Tra Otto e Novecento, in parallelo all'affermazione del modello di famiglia borghese – una sorta di comunità perfetta dove la figura maschile, dopo i suoi impegni extradomestici, trovava conforto e riposo e quella femminile si realizzava nelle cure maritali e nell'educazione dei figli – si sviluppa un inedito protagonismo femminile, che trova ispirazione nel modello di “donna nuova”, attiva non più solo in ambito familiare, ma impegnata, sia pur con modalità e contesti diversi, nella sfera pubblica...

La maternità continuava a rappresentare il luogo deputato delle virtù femminili, però veniva declinata in modo diverso. (2008, 30-31)

Nelle lettere della MacKnight, e in particolare nei passaggi dedicati alla figlia, emerge un nuovo modello di maternità che, al pari di *Una donna* di Sibilla Aleramo (1907), cessa di essere ricatto affettivo. Florence afferma che sarebbe la sua più grande consolazione

... se questa figlia pigliasse la via dell'arte, ma sul serio, come un uomo, rinunciando alla vita di donna con tutte le sue ignobili inezie, colle sue umiliazioni orribili, la sua schiavitù, ed infiniti dolori!... Vorrei che sprezzasse gli uomini, e avesse in odio ogni legame così detto naturale tra uomo e donna, che non fosse quello del sangue, che aborrisse e matrimonio e amore! Non domando altro compenso per la mia vita perduta. Ti chiedo di unirti a queste mie preghiere. (3 aprile 1869)

Il femminile guarda al pericolo “transgenerazionale” (Pera 2008, 31), legato non solo all'idea “mariana” del materno (inteso quale abnegazione della vita *per* la vita), quanto piuttosto a una pericolosa sudditanza nei confronti del maschio: Florence, quasi votata a Bettino, recupera qui la sua indipendenza, in un allontanamento di prospettive, dove le vite – di lei e di sua figlia – non devono assolutamente convergere. Ecco perché tanta dedizione nel provvedere alla sua cultura: con toni quasi roussoviani, istruisce Lilly ogni giorno, nel tentativo di delineare un futuro diverso

Per dir vero, il mio modo d'istruire quella ragazzina è piuttosto coi discorsi, che coi libri o con un metodo seguito. I metodi sono indispensabili per le arti che si vuol imparare; tale che musica e disegno, ma l'animo, l'intelligenza s'istruisce meglio mi pare come i fiori nascono nei campi. Io penso ad alta voce quando siamo in passeggiate e anche a casa, così le sue idee poco a poco si modellano dopo le mie, e diventano le sue proprie. Le manca la conoscenza profonda della storia, e delle cose in generali, ma per il sentimento del bello, l'ha già come una donna. (5 aprile 1869)

Altro aspetto precipuo di queste lettere è costituito dall'ambientazione prettamente fiorentina: l'allora capitale d'Italia è letteralmente cartografata⁷ e il realema (Westphal 2007), volendo usare un termine preso a prestito dalla geocritica, si concretizza a livello linguistico in una fitta rete di narrazioni in movimento, dal tono quasi cinematografico:

Arrivate al ponte di ferro, si fece la traversata del fiume per trovar le rive opposte. Là si seguitava una strada nuova, quella di circonvallazione. Intanto pioveva a dirotto e il fango non era minimo. Ho fissato di tornare in città per la Porta S. Gallo e così facemmo. Ma dopo una girata tremenda credo che abbiamo deviato molto e passato per certe viottole fuori della ligna retta. Prima di arrivare alla Porta Pinti, uscendo di una via stretta e fangosa; ci siamo trovate in uno spazio più aperto e strada un po' migliore... (20 aprile 1869)

E ancora:

Io Ti debbo il resoconto più esatto della nostra passeggiata a Borgo Pinti, di quel che Ti scrissi in fretta nel prender congedo. La nostra strada appunto doveva essere

⁷ Sotto certi aspetti traspare l'intento di voler fare propria la storia di questa città, quasi introiettarla: “Vorrei conoscere la storia e l'origine d'ogni palazzo d'ogni chiesa, d'ogni torre, d'ogni vecchio muro di Firenze” (5 aprile 1869).

per la linea medesima di quelle signore, siccome abitiamo vicino, così arrivate presso la casa che si demolisce, eravamo poco distante dalle due signore e [dal] loro cavaliere. E come già Ti dissi, non volevo aver l'aria di andar indietro per tutta quella strada. Pensavo di arrivare prima, prendendo altra Via, ma non ero abbastanza pratica della città, e non conosceva altro che quella linea diretta per cui nei tempi passati andavo dalla Va de' Bardi al Borgo Pinti per prendere le lezioni da Romani. Così dopo aver passato per gli Uffizi, presi la strada che passa il Palazzo Vecchio e così girando per non so che strade uscii nella Via del Fosso sotto un arco sperando [di] essere in avanzo, ma invece, al momento di sboccare, i signori passarono, così non c'era altro da fare, che pigliare il partito di seguitare, a distanza però convenevole, e così facemmo. Siamo arrivate alla cantonata della Via de' Pinti a tempo per veder sparire i tre signori nella porta. (22 aprile 1869)

Sono solo alcuni esempi che bene illustrano la "fiorentinità" di queste missive, dove l'intraprendenza di Florence non può non evocare, seppur in tralice, la Madame Olenska di *The Age of Innocence* (1920), il romanzo di Edith Warthon. Una donna, lo abbiamo già ribadito, con una grande conoscenza dell'arte e le sue ferme opinioni a riguardo:

... il signor Norfini, forse s'accorgendo di aver trovato in me un'ascoltatrice interessata quanto lui per l'Arte nella sua parte spirituale, mi raccontò tutta la storia intima di quel quadro. Entrò in cento particolari per me d'un interesse singolare e vivissimo, e rispose appieno ad ogni domanda. Si parlava dell'arte secondo l'antico, e secondo la scuola moderna, ed io feci la confessione un po' ardita, di sentire (generalmente parlando) poca simpatia, cioè poca commozione davanti quelle eterne Madonne, e soggetti sempre medesimi della storia Sacra, e spesso trovarmi rapita davanti un bel quadro moderno rappresentando un soggetto d'interesse domestico, ove il cuore e i sentimenti valgono più dell'esecuzione materiale. Ma anche in questo trovai l'artista d'accordo con me, ed io gl'augurai che il suo quadro potesse inaugurare una nuova era per la pittura moderna in Italia. (8 aprile 1869)

Ma si pensi anche alla storia di Giovanni Bastianini (1830-1868): lo scultore fiorentino, morto nel 1868 ancor prima di vedere concretizzata la sua fama di artista. Florence ne è talmente entusiasmata da scrivere al suo amato che

Il genio non s'annicchia nei palazzi, e nelle case del ricco! Tutto questo dava un colore di vita e di realtà al romanzo del giovane scultore, che proprio mi ha impressionato tanto che se fossi poetessa, o romanziera, sarei tornata a casa coi germi d'un capo di opera in cervello! (8 aprile 1869)

Una personalità sfaccettata e complessa, illuminata da una scrittura densa, volutamente carica d'emozioni. E l'epistolario si fa cronistoria, racconto, quasi romanzo di un sentimento tenuto in vita – è proprio il caso di dirlo – dalle stesse parole. Come la Corniglia dantesca, Florence scrive missive dal Limbo, nella costante attesa di un segno, un incontro, del suo "caro Bettino", financo accontentandosi di un dolce martirio:

Sì, è un martirio, il vedersi come ci siamo veduti quest'oggi. È un martirio – e però, un martirio che bisogna desiderare sempre e sempre, un martirio che appena cessato si vorrebbe ricominciare! Tanto è dolce il vedersi e stare vicino, che se questo non si può ottenere senza martirio io dico “Accettiamolo pure!”. Qualunque grande possa essere, qualunque amara la stretta di cuore con cui si torna a casa. Però la dolcezza è sempre maggiore dell'amarezza. E si soffrirebbe volentieri ogni giorno la pena crudele per godere la gocciolina di squisito conforto che mi sta annessa. (22 aprile 1869)

Nota al testo

Le lettere qui trascritte (Archivio di Stato di Firenze, Fondo Ricasoli) sono contenute nel fascicolo IV, scatola 113, con sunti e annotazioni a cura di Giuseppe Corsi; ognuna presenta, nell'angolo in alto a sinistra, la sigla autografa *V. M. C. G. 22* (che sta per Via Maggio Casa Grazzini 22, dove Florence alloggiava in quel periodo), più annotazioni, sempre per mano della MacKnight, in merito alla corrispondenza. Si aggiungono indicazioni a lapis, successive alla stesura e con tutta probabilità attribuibili alla mano del Corsi, indicanti la data effettiva di ricezione.

A livello di trascrizione, abbiamo voluto mantenere lo stile originario, uniformando all'uso corrente soltanto alcuni aspetti, proprio perché l'italiano della MacKnight è influenzato da due sostrati linguistici quali l'inglese e il francese. Per quanto riguarda la punteggiatura, nei manoscritti originali si fa largo uso del trattino basso (_), reso in trascrizione con punto fermo (quando seguito da lettera maiuscola); due punti (se seguito da un'interrogativa diretta o indiretta); virgola (con funzione pausa in una serie di parole poste dopo i due punti); punto e virgola (se situato dopo una principale ma seguito da lettera minuscola); puntini di sospensione. Florence utilizza altresì i due trattini sovrapposti (=), aventi la funzione dei due punti e mantenuti a livello di trascrizione.

Segnaliamo, di seguito, peculiarità relative al versante ortografico-grammaticale adeguate all'uso corrente: uso dell'articolo indeterminativo apostrofato dinanzi a nome maschile (“un'affare” per “un affare”; “un'altro” per “un altro”; “un'avvenimento” per “un avvenimento”; “un'affresco” per “un affresco”; “un'aspetto” per “un aspetto”; “un'uomo” per “un uomo”; “un'istituto” per “un istituto”) o utilizzato dinanzi a nome femminile (“d'un fotografia” per “d'una fotografia”); vocale finale accentata nei deittici (“quì” per “qui”; “quà” per “qua”); “gli” determinativo plurale in vece di “li” pronome (“gli credevo gemelli” per “li credevo gemelli”; “gli chiedo” per “li chiedo”); scempiamento dell'occlusiva bilabiale sonora (“abondante” per “abbondante”; “abondantissimo” per “abbondantissimo”), per influsso della lingua francese⁸ (“abondant”); raddoppiamento

⁸L'influenza del francese è altresì testificata dai vari *prouver* o *pruova* presenti nelle lettere.

dell'occlusiva dentale sonora ("addottiva" per "adottiva"); relazioni di specificazione introdotte con "da" ("da chi è" per "di chi è"; "da valore" per "di valore"); mantenimento della "i" diacritica ("sudicie" per "sudice"); concrezione tra parola e congiunzione antecedente ("edella" per "ed ella"). Ulteriori variazioni saranno indicate in nota. Le interpolazioni sono poste tra parentesi quadre.

Le lettere non presentano numerazione; tuttavia, il passaggio di facciata viene indicato in trascrizione con le doppie barre oblique (/). Le sottolineature sono state riportate rispettando l'originale.

Lettere di Florence MacKnight al barone Bettino Ricasoli

3 Aprile, 1869

Mio signore amatissimo, mio caro e diletto Bettino. Ti mando un saluto dal cuore sui raggi vivificanti di questo bel sole mattutino che ci viene a rallegrare dopo tanti giorni di pioggia. E questo pensiero mi rammenta subito quella parte della cara tua lettera d'ieri, data 31 Marzo, in cui esprimi il tuo godimento dei giorni di cattivo tempo. Tu sai che mi giunge sempre anche l'idea che tu possa accorgere differenza di sentire tra noi due! ed in ispecie sopra questo punto che le anime nostre s'incontrano sempre pienamente: la natura! Così Ti dirò che avevi ragione grandissima di accennare una scusa per le mie ultime lagnanze contro il cielo. Appunto quel che fa risplendere la natura di più sotto un aspetto grandioso e terribile e mistico invece conferisce alla città uno squallore, un'aria di materialità rivoltante perché tutto fango e tristezza, donne con sottane sudice, ombrelle aperte passando e urtandosi, fango e sudiciume da pertutto, e neppure si vede la natura. Tutto che si vede è acqua, cielo scuro e fango fango fango! Io ti sfido di trovare gl'elementi del bello in questo quadro. In questo non potresti goderne. Dunque io protesto contro qualunque diversità di gusti: ho le due anime comunque. Io amo le tempeste: ma quelle solitudini dal tuo punto di vista, dal nido dell'aquila. E se io amo il sole, è perché simbolo // di fecondità e di vita, e come tale anche tu devi amarlo, e sentirti rivivere nel contemplarlo. Sì amo il sole, e bisogna scusare se c'è eccesso in questo gusto, rammentandoti che sono nativa dell'isola poco favorita dall'astro di giorno, che anche nell'estate è raro di vedere quattro giorni di seguito senza nuvole. Ora dimmi se mi sono giustificata? In quest'ultimi giorni, mi era insopportabile di fare delle passeggiate, ho ceduto alle preghiere di Lilly, e l'ho fatto vedere per la prima volta le Gallerie. Ora, come sai, il pubblico può passare dal Pitti agl'Uffizi per quella galleria o corridoio che traversa il Ponte Vecchio⁹ e che serviva altravolta per i sovrani come mezzo di

⁹ Il Corridoio Vasariano.

comunicazione col Palazzo Vecchio. Tutto questo era nuovo anche per me, ma l'entusiasmo di Lilly ha oltrepassato quello che avevo aspettato. L'impressione è stata tanto profonda, che credo abbia un'influenza sulla vita, e Dio faccia che sia così! Prego sempre con ardore che a lei possa essere risparmiata una vita anche di lontano simile alla mia. Prego con passione che a lei possa essere concesso l'immenso favore di non mai amare figlio di donna. Ma di sposare quel che solo più dà la pace e libertà l'Arte. Questa è la mia preghiera per Lilly; e ieri sera con delizia l'ho sentita pronunziare un'eco al mio voto. Disse: «ecco; io voglio morire con un nome come Raffaello¹⁰ Tiziano e Michelangiolo. Voglio sposare quattro mariti, e saranno i soli: avrò la musica, il canto, la scultura e la pittura, e sarò sempre felice!», Dio lo faccia! E ti prego d'unire i suoi voti ai miei per quest'intento. // Oh se potessi, io la farei subito cominciare gli studi nei migliori ateliers di Firenze. Intendo, siccome ha espresso molta curiosità per sapere come si lavora alla scultura, penso prenderla un giorno a vedere l'atelier dell'Americano Powers¹¹, non conosco altro di nome. Figurati, Bettino mio, quale sarebbe la mia consolazione se questa figlia pigliasse la via dell'arte, ma sul serio, come un uomo, rinunciando alla vita di donna con tutte le sue ignobili inezie, colle sue umiliazioni orribili, la sua schiavitù, ed infiniti dolori!... Vorrei che sprezzasse gli uomini, e avesse in odio ogni legame così detto naturale tra uomo e donna, che non fosse quello del sangue, che aborrisse e matrimonio e amore! Non domando altro compenso per la mia vita perduta. Ti chiedo di unirti a queste mie preghiere. I tuoi consigli e le tue operazioni intorno lo Str. non andranno perduti. Del resto, il passato non ha niente in comune col giorno d'oggi. Non sento più come sentivo allora, non sono più la stessa donna, e tu non puoi convincertene! Vado innanzi con un sangue freddo che proviene in parte da una profonda indifferenza per tutto ciò che può accadermi. Faccio così, meglio che non fare forse col fuoco dell'entusiasmo che per prodigi coll'entusiasmo, non c'è dubbio, ma l'opera della mente fredda è più sicura e non ha pericoli.

Ebbi una lettera giorni [fa] dal banchiere Laffitte¹² che vidi passando per Parigi (siccome in passato egli era Presidente della Compagnia delle Strade Ferrate Victor-Emmanuel¹³, e mi aveva offerto sempre carte bianche per passare su quella linea quando andai in Italia). Pensavo di profittare di questa gentile offerta, ma sentii che invece oggi non ha più // niente da fare con la linea, e anzi litiga colla

¹⁰ Raffaello Sanzio.

¹¹ Hiram Powers (n. 1805), scultore americano statunitense, si stabilì a Firenze a partire dal 1837 fino all'anno della sua morte (avvenuta nel 1873), in Via Fornace; la sua opera più conosciuta è, indubbiamente, *The Greek Slave* (1844; *La schiava greca*). Per gli anni fiorentini di Powers, cfr. Del Vivo 2007.

¹² La MacKnight si riferisce a Charles Laffitte (1803-1875), nipote del più conosciuto banchiere Jacques Laffitte (1767-1844).

¹³ La Compagnie du chemin de fer Victor-Emmanuel fu creata nel 1853, con sede sociale a Chambéry, nell'Alta Savoia. Nel 1861, cambierà nome in Società per le Strade Ferrate Calabro-Sicule per fondersi, dieci anni più tardi, con la Società italiana per le strade ferrate meridionali.

compagnia che gli richiama una somma favolosa¹⁴ di chi sa quanti milioni¹⁵. Mi pregò di fargli avere le mie notizie quando sarei arrivata a dirgli anche come le cose andavano adesso nel viaggio da Culez a Susa. Ecco l'origine delle poche righe che mi scrisse in risposta, e tra cui si trovava questa frase, che avendomi un poco sdegnato per la nostra cara Italia. Se lo cito, per consultare Teco, come debbo rispondere, se debbo rispondere. Dice «Vous voilà encore une fois au milieu des Romains de la décadence et de la Renaissance, qui ne renaîtra plus pour eux. Dans tous les pays, bouleversés ou renoués de la Terre, de la révolution même est surgi l'homme de Génie, excepté en Italie. Cromwell, Washington, Bonaparte attendent le sauveur de l'Italie dégénérée. En Italie, tout ce qui ne lui a pas été légué, est petit et mesquin»¹⁶.

Figurati se ho sentito in fondo del cuore l'offesa d'una tale opinione sulla patria mia adottiva! Lo scrivente conclude dicendo = «Si vous avez un moment, sans meilleur emploi, Je vous prierai de me le dédier car Vous savez combien j'apprécie

¹⁴ Nel testo manoscritto, "vo" è riscritto in inchiostro più scuro su "bu" e, con tutta probabilità, la correzione non è attribuibile alla mano di Florence ma a quella di Giuseppe Corsi: "fabulosa", oltretutto, rimanderebbe proprio allo stile tipico di queste lettere, dove l'influsso della lingua inglese ("fabulous") e francese ("fabuleuse") è sempre presente.

¹⁵ Charles Laffitte, intorno al 1870, fu sotto processo in quanto ex presidente della Compagnie du chemins de fer Victor-Emmanuel: "La court de cassation a, le 8 mars courant, rendu son arrêt dans le procès en dommages-interérêts intenté par un groupe d'actionnaires de la Compagnie du chemn de fer Victor-Emmnauel, et notamment par M. [Charles] Leconte, contre M. Charles Laffitte, ancien président du conseil d'administration de cette Compagnie. Cet arrêt n'a pas seulement une importance directe pour les actionnaires du Victoir-Emmanuel, dont il écarte la demande, mais il intéresse tous les porteurs de titres émis par les Compagnies étrangères. La gravité de la solution admise par la Cour de cassation n'échappera à a personne... M. Ch. Laffitte avait... décliné la compétence des tribunaux français, en soutant que la Société du Victor-Emmnauel était italienne, que son siège était à Florence, et que les faits sur lesquels on s'appuyait pour intenter contre lui une action en dommages-intérêts, étaient de faits sociaux, qui ne pouvaient être jugés que par le tribunaux de Florence" (*Journal De Chemins de fer*, Samedi 19 Mars 1870, 178; trad. it.: L'8 maggio corrente, la corte di cassazione ha espresso la sua sentenza di arresto nel processo per danni intentato da un gruppo di azionisti della Compagnia ferroviaria Victor-Emmanuel, e, in particolare, da parte di Charles Leconte, contro Charles Laffitte, vecchio presidente del consiglio amministrativo della compagnia. La sentenza d'arresto non ha solamente un'importanza diretta nei confronti degli azionisti della compagnia, dal momento che ha respinto la domanda di risarcimento, ma riguarda anche tutti i portatori di titoli emessi dalle compagnie straniere. La natura drastica della soluzione intrapresa dalla Corte di cassazione condannerà tutti i colpevoli... Charles Laffitte aveva... declinato la competenza dei tribunali francesi, sostenendo che la Société du Victor-Emmnauel fosse italiana, che la sua sede fosse a Firenze, e che i fatti su cui si appoggiavano per intentare contro di lui una richiesta di risarcimento per danni, fossero dei fatti esclusivamente sociali, che non potevano essere giudicati se non dai tribunali di Firenze).

¹⁶ Trad. it.: Eccovi di nuovo invischiati tra i Romani della decadenza e del Rinascimento, che tuttavia per loro non ci sarà. In tutti i luoghi della terra che sono stati sconvolti o rigenerati dalla Rivoluzione è sorto l'uomo di Genio, ma questo non si può dire per l'Italia. Cromwell, Washington, Bonaparte aspettano il salvatore dell'Italia degenerata. In Italia tutto ciò che da lui non è stato lasciato in eredità, è insignificante e meschino.

tout ce que bons m'écrivez»¹⁷. Ora lascio a Te di decidere se debbo passare in silenzio la lettera e le parole intorno l'Italia, o se debbo rispondervi in qualche momento disimpegnato.

Non ho esaurito neppure le centesima parte di quel che vorrei dirti mio signore diletto! Ma vorrei impostare queste poche righe a tempo per la partenza di stasera. Ti scriverò ancora presto. Un altro saluto tutto di cuore e di affetto vivo per il carissimo compagno!

Sempre la Tua donna fedele e amante
Firenze tua.

5 Aprile, 1869

Mio amatissimo Signore! Mio tanto caro Compagno!

Ebbi la Tua cara lettera d'ieri quest'oggi dopo mezzogiorno e Ti ringrazio di cuore per tutto il Tuo caro e abbondante contenuto: gli augurii ed i consigli per Lilly, e anche le osservazioni per regola dell'amica nostra. Ci vorrebbe un colloquio a voce per schiarire pienamente il pro e il contro della scontentezza per quelle ultime parole della lettera ultima! Già tu stesso ti sei messo avvocato dalla parte dell'amica per spiegare come l'ammirazione possa bene essere coerente con gli affetti più intimi. Io vado molto più in là, e esprimo la mia sorpresa ingenua che tu abbia concepito impressione disturbante per la parola citata. Cosa è l'amore se non l'ammirazione stessa? In questi, per la sola bellezza personale generando affetti e desiderii, in altri profonda simpatia e stima, facendo della persona amata un insieme d'emozioni piacevoli, generando pure il legame misterioso e indisponibile che si chiama amore? Ma chi potrebbe concepire un affetto vivace senza il sentimento che si chiama ammirazione?

Ci sono poi gradi in questo sentimento, secondo i casi e le persone, secondo poi le capacità di sentire. È vero che la manifestazione esteriore (se bene l'intendo in quelle parole) di rado si fa che c'è affetto intimo e reciproco, e vero è ancora // che può ad un tratto prorompere per cause sopraggiunte: e la donna tua si trovava in questo caso eccezionale, paragonando l'immagini che teneva in cuore con quello che gli occhi vedevano, e gli orecchi sentivano.

... Balenò come un lampo folgorato il contrasto splendido tra questo e quelli, il cuore si esaltava momentaneamente in un trasporto proprio fuori d'ogni sentimento domestico.

... Avevo detto che non per lettera, ma per voce si parlerebbe di questo, e eccomi trascinata a scriverne, e, lo sento, non come vorrei..

¹⁷Trad. it.: Nel caso in cui non aveste di meglio da fare, vi pregherei di dedicarmela perché sapete bene quanto io apprezzi tutto ciò che di buono mi scrivete.

Tu non ti lagni mai del mio linguaggio, ma sento in certi momenti che mi sarebbe caro di poterti sfogare¹⁸ il pensiero nella lingua materna. Del resto, neppure adesso, mi è riuscito comprendere, o entrare nel senso intimo del tuo scontento. Potresti credere che per apprezzare con intensità di sentire, l'animo e le virtù eccezionali d'una persona amata, bisogna aver per conseguenza l'amar meno? Forse son'io che non ho capito le parole tue? Che le spiegherai meglio.

Ora vado a dirti i fatti nostri ultimi. Sabato, dopo aver impostato la tua lettera, siamo andate a vedere la Galleria delle Belle Arti¹⁹, ed i Quadri Moderni (dopo aver passato per il corridoio dal Pitti agli Uffizi, e visitato pure quest'ultimi). I quadri moderni incontrarono anche di più il gusto della Lilly. Tutte e due eravamo incantate // e con ragione di due interiori, uno la morte d'un Dominicano, l'altro Chiostro di Dominicani: effetto di luce proprio magnifico. Altri poi c'erano egualmente meritevoli. Volevamo anche in quella mattina entrare in San Marco ma tutto era chiuso. Non si poteva neppure entrare nella chiesa. Domenica, ieri, si andava alla messa nello Strozzi alle 8. Colazione alle 9. E alle 10½ si partiva per una lunga passeggiata, prima a San Miniato, ove si visitava il cimitero²⁰. In quel momento tutto respirava quella calma profonda che precede la burrasca. Ne abbiamo goduto appieno, mirando la stupenda veduta della città riposando al piede della collina nel piano circondata di ameni monticelli coll'orizzonte di montagna! E vicino di noi: le tombe! Abbiamo sostato almeno una mezz'ora nel cimitero leggendo le iscrizioni, ammirando tutto, e facendo insieme mille riflessioni. Uscite infine dal cimitero (senza vedere la chiesa, che sarà l'oggetto d'un'altra passeggiata, che piacere se con un caro caro terzo!²¹) siamo andate per le strade campestri fino alla Torre del Galileo²². Siamo salite sulla torre, di dove la veduta ancor più spaziosa e maestosa la moglie del contadino vi ci accompagnò. Scesa di nuovo, e per la via di ritornare cominciò la pioggia, ma eravamo provviste delle famose impermeables, e le scarpe di gomma erano in tasca, e l'ombrello in mano, così potevamo sfidare l'acqua // e camminare tranquille scendendo le colline fino alla Via de' Bardi, e poi in via M. Non ho bisogno di dirti che andiamo di molto di buon'ora a letto. Questa mattina, subito dopo pranzo, (al 1 e ½), siamo andate in San Marco per trovare il signor Norfini²³. Ma, come al solito, lo studio era chiuso, e non c'era nessuno. Un brav'uomo che ci aveva

¹⁸ Riscritto sopra un'altra parola non decifrabile.

¹⁹ La Galleria delle Belle Arti, in Via Ricasoli, è l'attuale Galleria dell'Accademia (cfr. *Firenze in tasca, ovvero una gita di piacere alla capitale*, 1867).

²⁰ Il Cimitero delle Porte Sante.

²¹ Cioè Bettino.

²² La Torre del Gallo ad Arcetri.

²³ Nato nel 1825 a Pescia, nell'allora ducato di Lucca, Luigi Norfini si avvicinò allo studio delle belle arti a Firenze, nel 1841, sotto la direzione di Giuseppe Bezzuoli, suo maestro all'Accademia. Bettino Ricasoli fu il suo mecenate, come dimostrato dalle opere commissionate a Norfini, tra cui il quadro in memoria di sua moglie, *La morte della Baronessa Ricasoli*, del 1868. Morì nel 1909.

indicato la porta, ci ha dato l'indirizzo della casa sua, e per pruover siamo andate in Via de' Servi 24, per sentire quanto il signor Professore sarebbe nello studio, e una signora ci ha risposto fissando domani alle 11. Così, speriamo che alla fine riuscirò a vedere il quadro! Spero di trovarvi anche più di uno, Lilly comincia poi domani alle 12 e ½ la prima lezione di musica dal signor Krauss.

Mart. 6. Aprile. Un caro buon giorno al mio compagno amato! Ecco il principio di un nuovo giorno di vita che passerò come gli altri e non tornerà mai! Tu non hai bene sentito il significato delle mie parole quando parlavo della indifferenza profonda per ogni cosa terrena che ormai è diventato per me quasi uno stato normale. Avrei potuto spiegartelo meglio se tu ti fosti trovato al mio fianco Domenica mattina nel Cimitero di San Miniato. Quale sia la causa di questo stato (non dirò prematuro, perché vedo i vecchi che già non vi sono giunti, e hanno allegramente nutrito i loro novant'anni senza forse mai provare quel ch'io provo), quale ne sia la causa dunque; nol so se non sia la stanchezza di una vita mancata; d'incessanti dolori e il logoro²⁴ continuo e terribile che deve essere per un'anima delicatissima e sensibile e fiera, l'aver sempre avuto da combattere con una falsa posizione. Il disgusto di vivere sempre così, lo sprezzo profondo, la stanchezza insomma, che fa dire e sentire = non posso soffrire maggiori dolori, vengano pure. Sono preparata. Anzi li chiedo, per poter dimostrare la mia indifferenza. // Poi, caro Bettino, viene quel pensiero che già la vita è passata, che non ci sono più fiori per me, e dappertutto, da ogni lato, in ogni cosa non vedo più che la parola Morte! Era forse il risultato naturale di una gioventù tanto abbondante in vive speranze ardenti entusiasmi esagerati, e contrasti incessanti. Riconosco lo stato mio essere uno di malattia morale, ma questo sapere il peso non basta per guarire. Nulla ma proprio nulla più mi diletta. Questa è la verità. Niente ma niente ha virtù per farmi pruovere una sensazione di piacere o di desiderio! Ma non parliamo più di me: è un tristo e egoista argomento.

Vorrei tranquillizzarti completamente sul P. Ch. di qua. Dici verissimo riguardo ai "Vampiri" del Papato²⁵, che chi cammina nel buio profondo non può dire di chi è la mano che picchia!

Sai che debbo gridarti per avermi taciuto d'un recente fotografia dell'amico nostro che vidi per caso nei vetrini di Maggi²⁶, e sai però quanto io desideravo un migliore ritratto di lui. Pare che sempre deve essere per gli altri e non per me. L'ho comprato. 30 centesimi! Non era molto, e tengo così la più perfetta somiglianza che ho mai veduto eseguito in fotografia.

²⁴ Sta per "logorio".

²⁵ Mesi dopo, il 14 dicembre 1869, Papa Pio IX darà il via al Concilio Vaticano I, interrotto dalla breccia di Porta Pia e protrattosi fino al 1870, con la proclamazione del "dogma dell'infallibilità" del pontefice circa le questioni morali e di fede.

²⁶ Giovanni Battista Maggi, editore e fotografo torinese.

Mi resta sempre quel gusto particolare per le cose antiche, e credo che comincia a svegliarsi anche nella Lilly. Per dir vero, il mio modo d'istruire quella ragazzina è piuttosto coi discorsi, che coi libri o con un metodo seguito. I metodi sono indispensabili per le arti che si vuol imparare; tale che musica e disegno, ma l'animo, l'intelligenza s'istruisce meglio mi pare come i fiori nascono nei campi. Io penso ad alta voce // quando siamo in passeggiate e anche a casa, così le sue idee poco a poco si modellano dopo le mie, e diventano le sue proprie. Le manca la conoscenza profonda della storia, e delle cose in generali, ma per il sentimento del bello, l'ha già come una donna. Abbiamo studiato così insieme con interesse eguale la Guida di Firenze²⁷ che comprai prima di visitare le gallerie. Però questa guida è magra e povera troppo. Ci vorrebbe un libro che fosse insieme storia e guida. Volevo domandarti se ne avevi o se ne conoscevi. Vorrei conoscere la storia e l'origine d'ogni palazzo d'ogni chiesa, d'ogni torre, d'ogni vecchio muro di Firenze. Quel giorno quando passammo Porta San Gallo fu quella nota e cara passeggiata. Lilly sciamò con sdegno vedendo distrutte le mura, e ha raccolto un sasso per memoria. Il Trollope ha scritto un frammento di romanzo intitolato "Un Romeo e Giulietta Toscani"²⁸ e già questo ha fatto prendere un'idea e un gusto per la storia fiorentina al tempo delle lotte tra Guelfi e Ghibellini. Ma figurati che quella povera Via de' Bardi se ne va pure, e là ove noi abitavamo è la prima che hanno demolita.

12.20. pm. Torno dal signor Norfini, ho veduto il quadro! Che dirtene? Una parola sola può fare la sua descrizione, è perfetto. Io rimasi molto tempo guardandolo, e quasi entrando in pensiero in quella camera che pareva vera e sentendo io tutto quel che passava nei cuori di quegli afflitti! Avrei voluto vederlo sola, Tu comprenderai questo sentimento. Dovevo parlare, e avrei voluto stare lì immobile testimonia in compagnia con quelli del quadro!

// Ma questo non poteva essere, e ho dovuto complimentare l'artista che tanto bene lo meritava. Egli fece la storia del quadro, ch'io sentii come nuova. Mi fece poi vedere le due fotografie della visita del Rè. Tu sai che non ne avevo mai veduto che una. L'altro, nell'interno delle mura del castello, era nuova per me. Ora senti che combinazione strana. In questa mattina proprio il Norfini aspettava la visita dal padre dei giovanetti, accompagnati dal signor Gaetano e la signora! Figurati se un incontro avesse avuto luogo. Gaetano mi avrebbe riconosciuto; chi sa cosa ne sarebbe venuto? Io avrei potuto prostrarre forse la mia visita fino all'arrivo loro – ma il caso non era preveduto tra Te e me – e il dubbio come regolarmi era troppo pericoloso. Ho creduto dover felicitarmi anzi di aver scappato l'incontro. Ho fatto delle domande al signor Norfini intorno gli oggetti d'arte, in specchi i quadri da valore. E ho parlato anche di San Marco. Le cose andarono come Tu avevi pensato; il Norfini s'è offerto per condurci in San Marco, per visitare

²⁷ *Firenze in tasca, ovvero una gita di piacere alla capitale*, cit.

²⁸ Il riferimento è all'opera di T. Adolphus Trollope, *La beata. A Tuscan Romeo and Juliet* (1861).

la cella di Savonarola, e i freschi di Beato Angelico. Dobbiamo andare domani mattina alle 11 allo studio, quando anche avrò l'occasione di contemplare di nuovo il quadro. Ma dimmi, che non era quistione anche d'un altro quadro rappresentando un avvenimento simile in tristezza, desolazione, e più recente? Il Norfini ci ha anche fatto vedere il Disegno del quadro attuale; come doveva essere secondo l'idea d'un altro artista, prima che fosse deciso il quadro esistente, e ho trovato che non c'era neppur paragone da farsi nella concezione di quella scena. Norfini ha avuto il vero sentimento, del cuore e dell'intelligenza. Debbo poi dirti che la raccomandazione di tacere la lettera scritta era inutile, siccome egli mi ha ricosciuto. Avevo dimenticato che il Norfini venne a trovarmi sul punto di partire, quando non avevo più tempo per andare allo studio. Avevo tanto pienamente dimenticato // questo fatto, che anche quando egli me lo rammentava sul primo non mi tornava punto alla memoria. Dimmi cosa avresti pensato se la visita di quei signori fosse venuta mentre io ero là? La presenza di Gaetano avrebbe tanto complicato la posizione? Gli altri, non mi conoscendo punto, non vi sarebbe stato imbarazzo. Chi sa se sarebbe stato per bene o per il contrario? Lilly era disperatissima, e si lamentava per tutta la strada fino a casa perché io non sono rimasta, per vedere il padre di quei due ch'ella ha preso tanto desiderio di conoscere. Io dico, sarà quel che Dio vorrà. Se dev'essere, sarà, se no, pazienza. Sono pur'io d'avviso di bandire la scultura tra i meriti di Lilly; ma per il disegno, vorrei che le "fiancailles"²⁹ si facessero subito. Ella passa delle ore a fare profili di belle signore con chignons enormi e questo non è un cominciare legittimo che mi piace. Forse ne parlerò col signor Norfini! Come ho già detto, per l'arte il metodo è cosa indispensabile. E lo sai Tu più di me. Mentre scrivo procede la lezione prima di musica. Sono contenta fin qui del Prof. Krauss. Mi pare averti scritto una lunga lettera in brani staccati! Mi sarai indulgente, non è vero? E sopra tutto scrivimene una alquanto lunga se puoi, se no, due. L'una dopo l'altra. Come sempre, le Tue carissime lettere mi fanno rivivere. Ora addio per oggi diletto mio Signore. Pensa qualche volta alla Donna Tua. Che è sempre Tua, fedele, amorosa. La Florenzia Tua.

Quando scrivi, dimmi dove potrò far comprare un fiasco del tuo vino senza però andare alla casa e se è vero che debbo pagare 4 franchi per uno buono? Fin qui avevo bevuto aceto qui, e alla fine preferivo acqua pura. Non ho più il pranzo dal ristoratore. La signora Grazzini³⁰ è tanto buona, che quando sapeva come eravamo trattati ha offerto di lasciar la donna comprare un pezzo di carne e cuocerlo per noi.

²⁹ Nel senso di "unioni con l'arte".

³⁰ Dopo essersi trattenuta a Boulogne-sur-mer, Florence si era trasferita prima a Torino e, in seguito, a Firenze in casa Grazzini (a partire dal 22 marzo), Via Maggio 22.

Tu parlavi di serbare il resto di ciò che mandava il ristoratore, per la colazione il giorno dopo! Sai che mandavano porzioni, e due porzioni³¹ sono due piccole fette quasi invisibili che non avrebbero bastato per uno! Ora si fa meglio. Si compra due o tre... che serve poi di piatto freddo, e la donna ci fa la cucina. Scuserai questi particolari piccoli che t'interessano pure lo so!

8 Aprile 1869

Mio amatissimo Signore! Mio caro e diletto Bettino! Ho veramente da ringraziarti per il permesso di fare quella visita allo studio del signor Norfini, che mi ha procurato anche altro piacere inaspettato. Sono tornata ieri, come ti avevo già annunciato nella mia lettera di martedì, per rivedere il quadro, e poi andare a San Marco. Puoi credere come il tempo passò presto quando ti dico che arrivate, Lilly ed io allo studio alle 11, ci siamo separati dal signor Norfini alle 1.½! Così due ore e mezzo di discorsi. Solo una mezz'ora di colloquio con qualunque donna o uomo ordinario, mi avrebbe dato un mal di capo nervoso per 8 giorni. Prima, quasi un'ora fu passato davanti al quadro e il signor Norfini, forse s'accorgendo di aver trovato in me un'ascoltatrice interessata quanto lui per l'Arte nella sua parte spirituale, mi raccontò tutta la storia intima di quel quadro. Entrò in cento particolari per me d'un interesse singolare e vivissimo, e rispose appieno ad ogni domanda. Si parlava dell'arte secondo l'antico, e secondo la scuola moderna, ed io feci la confessione un po' ardita, di sentire (generalmente parlando) poca simpatia, cioè poca commozione davanti quelle eterne Madonne, e soggetti sempre medesimi della storia Sacra, e spesso trovarmi rapita davanti un bel quadro moderno rappresentando un soggetto d'interesse domestico, ove il cuore e i sentimenti valgono più dell'esecuzione materiale. Ma anche in questo trovai l'artista d'accordo con me, ed io gl'augurai che il suo quadro potesse inaugurare una nuova era per la // pittura moderna in Italia. Ma qui non si limitò il discorso, perché il Norfini cominciò a raccontarmi del suo benefattore³², e sopra questo argomento egli era d'un'eloquenza inesauribile. Figurati se anche qui egli trovò un'ascoltatrice commossa! Però, altro che l'interesse di una donna di cuore, nulla traspariva né sul volto né dalle labbra. Non lasciai neppure presentire la minima conoscenza personale; nulla, fuori di quel che ognuno sa per voce pubblica. Su questo ho seguito testualmente il Tuo desiderio³³. Poi, mi raccontò della visita d'ieri, della sorella dell'ammalata del quadro³⁴ col signor Gaetano, il padre dei

³¹ D'ora in poi la scrittura continua lungo il margine laterale sinistro.

³² Cioè di Bettino Ricasoli.

³³ Più volte, la MacKnight era stata messa in guardia dal Barone sul rischio di ostentare la loro relazione.

³⁴ Si riferisce alla sorella della Baronessa Ricasoli.

giovanetti, e anche i due stessi giovanetti. Diceva il Norfini che la scena era commovente tanto, quando entrò la signora, cominciò per piangere, e quest'emozione si comunicò naturalmente agli altri assistenti... L'hanno guardato per molto tempo, e anche con quel stupendo effetto dello specchio e la luce oscurata, che fa parere il quadro non più un quadro, ma una vera camera contigua, con figure vive! Non saprei ripetere tutti gl'interessantissimi dettagli che sentii dal signor Norfini – figurati, un'ora di colloquio davanti quel quadro. Dopo Ti dirò quali furono le impressioni sull'anima mia. Durano tuttora mentre ti scrivo. Piuttosto vorrei dirtele a voce che scriverle... tristi erano... non potevano essere altrimenti, e mentre Te le racconto, vorrei sentire parole da Te, e vedere il Tuo sguardo di affetto... Hai pure un piccolo posto per me nel cuore Tuo, occupato oltre tomba da sì larghi e durevoli affetti?...

Alla fine, ci siamo mossi verso San Marco. Prima visitammo i freschi³⁵ di Beato Angelico, quello di Ghirlandaio, la libreria con quella ricchezza di libri manoscritti e illuminati³⁶. Poi tutte le celle, ognuna abbellita dal suo fresco dalla mano di Beato Angelico, poi in ultimo la cella del Savonarola, e qui un nuovo argomento si presentò, che fu cagione // del prolungamento del tempo passato coll'arte e il suo tanto dotato interprete, signor Norfini. Io rimasi proprio colpita d'ammirazione alla visita di quel busto di Savonarola che sta nella prima camera da dove si penetra nella sua cella. È quel famoso busto all'imitazione dell'antico, eseguito dal povero Bastianini³⁷, di cui Tu avrai già sentito tutta la storia. Io mi rammentavo perfettamente di aver letto e sentito parlare della grande lite tra tutti gli artisti, e connoisseurs per cagione di questi famosi così detti busti antichi che furono scoperti essere nient'altro che il lavoro d'un giovane artista moderno³⁸, povero e sconosciuto. Io non seppi mai la fine di questa lite. Ora il Norfini mi raccontò tutta la storia, fino alla morte del raro giovane, accaduta 8 mesi fa. Vedendo l'interesse ch'io presi ai suoi racconti, e al destino singolare di quel bel talento estinto, usciti da S. marco, mi menò allo suo studio, poco distante ove lavora ora il suo fratello. Vidi altri lavori e sbocchi, suoi, e anche la sua maschera dopo morte. Passando per la piazza poi, il Norfini mi additò il padre di Bastianini: un povero uomo del popolo, col giacchetto sulla spalla: si vede che il genio non s'annicchia nei palazzi, e nelle case del ricco! Tutto questo dava un colore di vita e di realtà al romanzo del giovane scultore, che proprio mi ha impressionato tanto che se fossi poetessa, o romanziera, sarei tornata a casa coi germi d'un capo d'opera in

³⁵ "schi" riscritto su altre lettere.

³⁶ Nel senso di "miniati".

³⁷ Giovanni Bastianini nacque a Fiesole nel 1830 e lavorò come scultore per l'antiquario Giovanni Freppa. Aveva realizzato un busto di terracotta raffigurante Girolamo Benivieni, su commissione del Freppa, che fu particolarmente apprezzato, tanto da essere acquistato dal Museo del Louvre. Tuttavia, molti critici stentaron a riconoscere subito la paternità dell'opera. Morì nel 1868, ancor prima di vedere concretizzata la sua fama come artista.

³⁸ Giovanni Bastianini.

cervello! Dopo siamo anche andati in un altro studio di sculture ove si trovava un altro busto ritratto meraviglioso dalla mano dell'artista partito. Ecco come passò la mattinata; e puoi credere che non sapevo come dimostrare al signor Norfini la mia riconoscenza per la sua rara gentilezza dedicando ad una forestiera tanta parte del suo tempo prezioso. Tornata a casa, avevo la testa piena di tante idee di tutto quel che avevo veduto e sentito, che stetti pensierosa // e immersa in mille immagini. Non potevo fare di meno, nulla più ordinaria cortesia che di dare la mia carta di visita al sig Norfini, e l'indirizzo.

Penso che non sarà impossibile [che] egli mi facesse una visita per vedere quel quadretto del Gesù bambino che mi regalò il cardinale D.P.³⁹ Se ciò fosse, spero che non ne saresti dispiacente? In quel caso, troverei modo di evitare la sua visita. Tu mi dirai come dovrò regolarli.

Mezzogiorno. In questo punto mi giunge il carissimo Tuo saluto d'ieri, 7, benché divido io pure e inquietezze per la sosta della mia lettera ultima, sono minori delle tue, perché posso immaginare che la probabilità che la lettera impostata nelle ore pomeridiane di Martedì poteva bene essere in ritardo per la partenza sua seconda, della sera. In questa speranza, aspetto, pur non avendola, e credendo forse ad una lettera di Lunedì sarai in pena maggiore, ma spero che questa mattina al più tardi avrai ricevuta la mia lettera di Martedì, raccontando la visita allo studio di Norfini, rispondendo a parti della cara tua del 4 e toccando molti argomenti nuovi raccontando poi la giornata di Domenica, e la passeggiata a S. Miniato. Cari fiorellini! Quando ho aperto la lettera Tua mandarono fuori un soave odore campestre che mi fece chiudere gli occhi con delizia, e immaginarmi presso di Te nei campi, o nelle montagne! Tante grazie Bettino mio! Sai come amo ogni fiore, ma i fiori Tuoi, e questi proprio naturali mi sono preziosi più dei diamanti d'una principessa. Non credo [di] aver[ne] mai perduto uno. stanno tutti nelle Tue lettere. mia sola ricchezza terrena. Cari fiorellini, li credevo gemelli ma trovo un terzo staccato. Io mi oppongo alla Tua ultima sentenza diletto mio, cioè in quanto riguarda me. Dici che «il popolo non può educarsi né in tre né in sei anni – che ci vuole quel numero anzi di generazioni» – e dici bene – ma aggiungi «l'essere è di viverci quando uno non ne ha obbligo». Questo, se non mi sbaglio, era all'indirizzo della Signora Florenzia! Ed ella risponde. «Se [il] mio Signore fosse missionario, e dovesse andare tra i cannibali nella Nuova Zelanda, crede lei che la Donna sua non lo seguirebbe?». Almeno qui non c'è pericolo d'essere mangiati materialmente, dunque pazienza! Sai cosa fece la moglie di Livingstone accompagnandolo nei deserti non conosciuti della civilizzazione? È vero però che la donna Tua non ha altro diritto che l'affetto che non dà neppure diritti, e non andiamo oggi in Saara... così ritiro il paragone e accetto il rimprovero in

³⁹ Camillo di Pietro (1806-1884).

silenzio. Dimmi diletto, fino a che ora posso impostare⁴⁰ le lettere per essere a tempo per giungerti l'indomani?

Prima di scrivere di più aspetterò domani la notizia dell'arrivo della mia del 5-6... Intanto avrò per confronto questo Tuo caro e affettuoso saluto che mi ha riscaldato il cuore. Lilly ed io stavano tutte e due poco bene, ma ho fatto prendere la medicina, e speriamo che la primavera farà⁴¹ il resto. I mali di capo di Lilly sono causa che la faccio passeggiare più e studiare un po' meno. Ma la musica non ne soffre almeno. La 9° lezione sarà oggi alle 9. Pure in italiano si fa progressi. Quanto avrei piacere di leggere oggi il mio libro favorito che ho sempre rimorso⁴² di averti lasciato il "Stunden der Andacht"⁴³ quei 16 volumi.

Caro mio Signore! Bettino mio amatissimo io Ti sono sempre accanto con pensiero e Ti amo come i fiori il sole! Addio per ora sempre la Tua donna fedele e amante Florenzia tua.⁴⁴

Giovedì sera 8 aprile
9, 30 p. m.

Mio Bettino amatissimo! Diletto mio Signore! Io ti scrivo qualche parola questa sera solo per annunziarti che alla fine abbiamo veduto i due giovanetti⁴⁵. Ecco come accadde. Verso le 6.15 questa sera, Lilly ed io volevamo andare fino alla Porta Romana per godere degli ultimi raggi del sole tramontando; a quell'ora non pensando di incontrare quelli due che sono oggetti di tanti nostri pensieri e discorsi insieme! Arrivate alla chiesa S. Felice, disse Lilly «andiamo pure a dare un'occhiata nell'interno della chiesa» e così facemmo. Uscendo, un povero bambino stroppiato stava alla porta, senza chiedere l'elemosina, ma facendo atto di salutarci con riso pallido e triste. «Se avessi un soldo», disse Lilly, «lo darei a quel poveretto». Lo cercai nella borsa e ne trovai tre che diedi per Lilly ed io, con un sorriso di più. Continuavamo allora la strada scorrendo, quando giunte a poco presso a metà verso la porta, vedemmo una ragazzina molto pulitamente vestita, e biondina. «Ecco quasi un'inglesina», dissi. E poi guardato meglio, e con un leggiero palpito, vidi anche un maschio, vestito di bigio, bellino; poi

⁴⁰ "postare" illeggibile e sbiadito.

⁴¹ D'ora in poi, la scrittura continua lungo il margine laterale sinistro.

⁴² Da qui in poi, le parole si sovrappongono a quelle della facciata.

⁴³ Fa riferimento al libro di preghiere di Fanny Neuda, *Stunden der Andacht Ein Gebet und Erbauungsbuch für Israels Frauen und Jungfrauen, zur öffentlichen und häuslichen Andacht, so wie für alle Verhältnisse des weiblichen Lebens* (1858; Ore di devozione: un libro di preghiere e meditazioni all'uso delle figlie di Israele, siano esse lavoratrici o dedite alla vita domestica, per tutte le circostanze della vita femminile).

⁴⁴ Continua lungo il margine superiore sinistro.

⁴⁵ Sono i bambini Ricasoli-Firidolfi.

due donne che tenevano di presso tra donna di servizio e istituttrice. «Sono loro!; son sicura», fece Lilly. Ed io «Parrebbe proprio, in ogni caso, andiamo indietro, e abbiamo [così] la sicurezza del sì o no». Andando così dalla parte opposta // della strada, a pochi passi distante, facemmo insieme ora questa, or quell'altra osservazione, che insomma diventava già per noi quasi una certezza l'identità. Tanto più ch'io accorgevo subito degli occhi e nell'insieme del viso della ragazzina una somiglianza. . . Lilly non levava gli occhi da questa, e per il più giovane aveva appena uno sguardo. Vedi il sentimento femminile! Ogni lineamento del viso, e ogni piccolo dettaglio della toilette fu osservato. Arrivate di nuovo alla chiesa di S. Felice, entrarono. «Come fare?», disse Lilly, «entrando, forse osserverebbero qualcosa di singolare?». Pure risposi, «non possiamo star ferme fuori, e chi sa quanto tempo saranno?». Così decidemmo di entrare pur noi, e nel buio ci siamo trovate quasi accanto. Dopo breve preghiera; se ne andarono, e cautamente noi seguitammo. Disse Lilly = «se sono loro io dirò che Dio l'ha fatto in compenso per l'elemosina al povero bambino stroppiato». E così fu!!

Entrarono nel palazzo noto. E noi tutte due contente egualmente, siamo entrate in casa nostra. Sono carini molto ch'è pur vero che hanno piuttosto il tipo inglese, purché anche il più giovane ha la carnagione così fresca; e le fattezze così fini e lo sguardo limpido come i nostri ragazzi inglesi. (Forse Tu non crederai questo un gran bene!). La maggiore aveva i capelli in una rete; Lilly a casa cominciò di parlare di mettere pure i suoi capelli in una rete!, ed io da sorridere molto divertita dalla vitalità. Aggiunse poi «ma il B... a Chêne⁴⁶ mi voleva coi capelli sciolti. Me lo rammento». Ed io: «ma credi Tu stupida Lilly che // il B... fa la toeletta alla signorina che abbiamo veduta?». Vedi quante fanciullaggini io Ti sto raccontando. Sia la mia scusa che chi vive di vita puramente domestica coi giovanetti, non può far di meno che rifarsi di tanto in tanto della loro statura morale.

A domani dunque, mio Bettino diletto. Ho impostato la mia lettera di oggi alle 3. meno 20 minuti precisi.

Sabato 10 Aprile. Un caro buongiorno al mio Signore! Ebbi ieri la tua letterina dell'8 e fui grata tanto per il pensiero affettuoso di non lasciarmi stare in pena. Certo che una sola parola vale sempre meglio di niente! Ti sento dire «e perché non mi scrivesti pure ieri, secondo la promessa dell'ultime parole scritte giovedì sera?». Ero malata, e stavo tutta la mattina in camera, vestita sì, ma riposata sopra due seggiole, e così ho sentito leggere Lilly in inglese e italiano. Ma ero incapace di muovermi. Verso le 4 mi sentivo meglio, e ho anche fatto qualche passo fuori verso le sei e ½ – e come la sera di giovedì abbiamo ancora incontrati i giovanetti, al grande nostro piacere. Questa mattina non mi sono alzata prima delle 11 – e adesso [e] mezzogiorno. Non bisogna inquietarti ulteriormente diletto mio per questo malessere che sarà spero di poca durata. È una spossatezza, specialmente

⁴⁶ Forse Chêne-Bougeries, comune svizzero del Canton Ginevra.

nelle membra – ma io sono tanto avvezza a dirti tutto di me, che non faccio neppur questo, che fu causa poi che ho rimesso di scrivere fino ad oggi. E che bel sole quest'oggi ci porta, e quanto mi fa invidiare quelli che hanno la sorte di vivere in campagna. Il gran martirio della vita della città è che non si può mai respirare l'aria e lo spazio senza uscire per il portone sulla strada, tutto in cerimonia. Mentre nella cara // libertà della campagna, si vive quasi intimamente nell'aria aperta. È una grande consolazione però quando penso che Tu godi per tutti [e] due di questa sola vita naturale dell'uomo. Il tuo fiorellino del 9 mi ha fatto un delizioso quadro dei campi sorridenti sotto i raggi lunghi del sole di primavera. Andrò tra qualche giorno sulla collina del Torre di Galileo per cercare un ramicello di lillà, fiore che sembra specialmente nel suo odore delicatissimo rammentare la giovane primavera.

Sei cattivo e malizioso! Sono malata e indifferente a tutto, è vero, ma non al punto snaturato che Tu vorresti fingere di credere! Anzi, mi hai accennato una festa prossima! Mi basta sapere della vicinanza, è un pensiero d'inesauribile contento per me, d'un contento così perfetto dopo tanti e tanti lunghi anni d'esilio, che non ho parole per fartelo comprendere al vero. Sarebbe duro davvero che il sacrificio Tuo, assecondandomi questo contento, non dovesse profittare almeno ad uno di noi! Credi caro, e che questo ti consola, ch'io godo appieno appieno dei frutti del Tuo permesso tanto anelato. La vicinanza è per me tutto. Figurati se avessi dovuto morire in quei paesi lontani da te! Oramai, se fosse la volontà di Dio di chiamarmi a sé, Tu mi daresti un posticino sul monte S. Miniato. Avrei la città ai piedi e i fiori intorno, e Tu potresti venire a trovarmi senza temere più le calunnie degl'infami. E questo [lo] chiami niente?

Dimmi se hai sentito mai parlare d'un libro contro l'Ateismo da un certo Magalotti⁴⁷, scritto in forma di lettere familiari in due volumi. Io lo leggo adesso. Se non Ti fosse di troppo noi, Ti chiederei di mandarmi qualche volta un giornale. Seppi il risultato splendido della divisione nel parlamento nostro sul[la] quistione della chiesa irlandese⁴⁸ soltanto pochi giorni fa per mezzo di una lettera da Boulogne. Non ho veduto un giornale dacché arrivai qui, ma mi sono comportata sapendo che Tu non cerchi in me una gazzetta ambulante!

Io ti manderò questa senz'altro diletto mio, rimettendo al tempo di vicinanza⁴⁹ molti altri argomenti. Lilly sta suonando, e vedendomi scrivere mi ha detto di mandare pure «her love to The R⁵⁰». Oggi è giorno nero pure per lei avendo uno dei soliti mali di capo. La natura solo col tempo gli guarirà. Ed io Ti mando

⁴⁷ Lorenzo Magalotti, *Lettere familiari contro l'ateismo*, 1719.

⁴⁸ Nel 1869, sotto il primo ministro William Gladstone (1809-1898), alla chiesa irlandese fu tolto il riconoscimento di confessione ufficiale.

⁴⁹ Ma la parola è di difficile decifrazione, poiché è stato riscritto sopra più volte con inchiostro scuro.

⁵⁰ Cioè al Barone.

un carissimo saluto di cuore, e un sorriso di ringraziamento per la cara notizia⁵¹ dell'avvicinamento prossimo! Farò il possibile intanto per ripigliare forza e salute. Sempre la Tua donnina fedele e amante.
La Firenze Tua.

Mercoledì 14 Aprile 1869

Mio signore diletto, mio amatissimo Bettino! Io Ti scrivo in molta pena, nella quasi certezza di una Tua lettera Perduta, non avendo ricevuto da Te parola alcuna dopo quella cara Tua del 9, e rammentandomi l'affettuoso tuo accordo col mio pensiero che «meglio vale una sola parola, o anche perfino l'enveloppe semplice, che niente». Questa mattina andai prima all'arrivo della posta alla Cappella con Lilly per far le preghiere, pensando trovare per certo una cara letterina Tua al ritorno, ma sempre nulla! Così il dubbio, che anche ieri cominciava poco a poco a nascere così a ogni posta che portò niente, diventa ora quasi certezza, e puoi pensare quale sia la mia inquietezza. Scrivo subito queste parole per avvertirtene a tempo. Ma chi sa se il male sia anche rimediabile! Se tu ti trattiene⁵² poco tempo qui, avremo forse perduto la cara occasione ch'io, almeno, aspettavo con tanta delizia e che tu, spero, contemplavi senza troppo dispiacere? Ma non posso fermarmi su questi pensieri freddissimi, neppure posso far congetture che non servono a dirmi il vero. Sono nel buio, e aspetto la luce.

Intendo, non conto questa per lettera (chi sa poi se giungerà nelle care mani Tue?) è un avvertimento e nient'altro dalla mia inquietezza dolorosa. Tu sai quanti saluti di vivo affetto partono dal cuore per Te Bettino Mio! Scrivimi subito una parola sola se sei occupato o anche la famosa envelope vuota ma almeno qualche segno. Sempre la Tua Donnina fedele amorosa.
Firenze.

Giovedì. 15 Aprile 1869
6. p. m.

Mio Bettino amatissimo! Mi griderai Tu se io mando anche questa sera un salutino al Tuo indirizzo, benché lo riceverai poco tempo prima di vederci? Chi può giurare poi certezza di qualunque cosa nel ricordo? E il cielo coperto d'oggi mi mette in grande dubbio per il buon esito della cara passeggiata desiderata! Ma, in ogni caso, noi saremo sul posto, all'ora indicata, a meno di uno di quei temporali diluvio che rendono impossibile la locomozione. e questi sono rari, e

⁵¹ Continua lungo il margine laterale sinistro.

⁵² Per "trattieni".

non da temere appunto in quel mondo. Anzi, io spero che i nuvoli si sfogheranno già questa notte, lasciando semmai una bella freschezza tutta la mattina.

Tu, diletto, mi dai torto per non averti dato segno ieri della vicinanza. Sarei dolente che questo Ti avesse veramente dispiaciuto. Ma preferisco un Tuo rimprovero da questo lato che per causa apposta. Tutto mi sarebbe preferibile ad un'imprudenza di quel genere! Io poi avevo quasi pensato che Tu ci avevi riconosciuto, la distanza non essendo tanto grande, mentre scendevamo verso la Porta e appunto per questo mi sono voltata a sinistra verso il giardino, per darti l'occasione, se Tu ci avevi veduto, di far segno di riconoscenza profonda, e anche forse passare per il giardino se fosse il caso di salutare. Mi dispiace che il contento fu tutto mio, di quest'incontro improvviso.

Ma caro caro! quel che mi rattrista profondamente è // questo stato Tuo di scontentezza. Non è che io Ti vorrei contento, ma davanti le impossibilità che fare? Accettare la vita come è e cogliere i pochi fiori che ci restano per strada! Sei cattivo proprio di pigliare come arme in mano quella parola mia = Indifferenza =⁵³ Tu sai purtroppo che se l'indifferenza fosse per il lato che fingi di credere, neppure vi sarebbe più male, più malattia, più niente, [perché] sparendo [la] causa, sparirebbe tutto. L'indifferenza – lo sai – è, per tutto che la vita può offrire, a chi manca la prima necessità e sorgente della vita, è poi l'indifferenza pur ogni dolore che può ormai colpire il cuore che ha troppo sofferto. Ma Tu non meriti cattivo, ch'io sto così inutilmente spiegando quel che sai meglio di me, e spiegheresti cento mila volte meglio di me: ma vieni vieni sul mio cuore, nelle mie braccia stringimi stretta stretta e dammi un caro bacio di pace dicendomi bene che siamo d'accordo!...

Quel nostro P. Ch di qua non è a quest'ora in Firenze. Fu chiamato a Roma Venerdì passato, e tornerà, non prima di Domenica o Lunedì. Doveva andarci in questa settimana, ma una lettera gli chiamò fine presto. Ecco cosa seppi oggi nella sagrestia della Cappellina.

Ora addio, e a rivederci domani, se Dio vuole, questa almeno non sarà di troppo. Potrebbe mai essere il caso che noi ci parlassimo, o scrivessimo troppo spesso?! La Tua Donnina Fedele amante sempre
Firenza⁵⁴.

1° Piano
Sabato 17 Aprile 1869

Mio Caro Bettino! mio diletto Signore! Ti rimando la lettera colla traduzione. Quando prima vidi una lettera inclusa nella tua, mi balzò in capo l'idea d'un'anonima.

⁵³ I trattini sovrapposti hanno invece la funzione di incidentale.

⁵⁴ Si firma "Firenza", anziché "Firenze".

Anche queste poche parole Tue mi sono preziose molto, e ringrazio il caso della poca memoria del mio caro Bettino ieri, che mi ha procurato un salutino questa mattina. Ne avevo bisogno! Tornai a casa con non so quale tristezza e scoraggiamento maggiore e più profondo che mai. Tu dici «serba buona memoria della deliziosa passeggiata, dimenticando tutti gli oscuri per non vedere che i chiari, certo che vi è oscuro che non esca da quella stessa fonte da cui la luce emana». Vado d'accordo pienamente col l'ultima sentenza. Tutto sta, o felicità, o dolore, nel proprio cuore... sole o nuvoli; tutto viene da dentro e non da fuori. Ma voglio essere franca e non fingere una contentezza che sono tanto lontana di sentire. Le Tue parole «deliziosa passeggiata» sembrano un'ironia, e lo sono. Io non posso chiamare deliziosa la passeggiata d'ieri e neppure Tu potresti così qualificarla sinceramente, e dal fondo del cuore.

Io sento già la Tua risposta, quella che mi faresti se fossimo insieme. «Ah! ah!», diresti, «ecco che dopo tante belle parole, tanta retorica per pruovare il suo contento, eccoci però d'accordo!», e me ne faresti una colpa di non aver parlato sempre come oggi. Ho torto, non lo nego. Ho avuto il gran torto di voler illudermi // e credere che una passeggiata come le due già fatte potrebbe recare la dolcezza di quelle care passeggiate che non erano che la continuazione, un episodio d'una vita di piena intimità. Questo è tutt'altro, e lo riconosco. Invece di contentare, non fa che svegliare e rammentare tutto quel che non possediamo, che non è nostro, è un'amarezza di più, è anzi un raffinamento di tortura, è un fare più vivo e chiaro agli occhi vostri l'inesorabile verità dure della nostra posizione reciproca. È un martirio. Ecco, vedi che sono franca... e non mi vergogno di confessarti che ero nel fallo, e volevo illudermi quando ho voluto chiamarmi contenta di queste passeggiate, e di questa posizione. Le tre ore d'ieri mi hanno fatto vedere più chiaro. Che dirti? Sono tornata a casa non vista, ma col cuore spezzata e desolata. Non so come passai il resto del giorno. Presi nulla che una tazza di tè, e poi mentre Lilly studiava la sua musica, ho colto l'occasione per sfogare il cuore oppresso in amarissimo pianto.

Questa mattina quando la tua cara letterina mi giunse non ero ancora alzata: soffro e soffro ancora.

Mi sarebbe impossibile di credere sincera quella tua qualificazione di deliziosa. Dimmi in qual punto hai trovato la delizia, e forse anch'io l'accorgerò. No! Caro Bettino mio! Bisogna confessare che il Tuo detto era vero verissimo. Che troveremo maggior contento (se questo semmai è anche probabile) restando ognuno da sé, uniti veramente in pensiero, che cercando maggiori tormenti in incontri così fuori di natura, forzati, e crudeli come quello d'ieri. Figurati con quale animo io Ti scrivo // questo, e esprimo un tale sentimento. Dopo tutto che s'è detto tra noi ieri, e prima della nessuna speranza di qualunque miglioramento nell'avvenire! Che fare in faccia a simile prospetto?

Rassegnarsi, seguitare la vita pratica e materiale, adempire i doveri, e così morire? Sono pronta ad obbedirti in tutto, lo sai. E per la suprema ragione che chi ama non può far altrimenti.

Non ti sdegnare di questo lamento scappato da me oggi in un momento di quasi agonia. Ho tanto sopportato senza esprimerlo. Da ieri alle 2 fino ad ora ho passato una vita intiera, ho vissuto due secoli. Basterebbe per uccidere, per mutare come la morte muta ogni cosa.

Che vuoi ? Che potevo rilevare dalle Tue parole se non che noi eravamo separati eternamente e che non esisteva più per noi la minima speranza di stringerci insieme, e passare un sol breve momento di sollievo, d'intimità e di piacere!!!

Non avevo ragione dicendo che l'amore non dà diritti? Il solo diritto in questo mondo pare che sia per il falso, e il male!

Che vale ch'io mandi un bacio per lettera, se le nostre labbra non debbono mai più incontrarsi in questa vita?

Addio Bettino mio! addio caro Signore. Perdonami di aver troppo parlato, avrei fatto meglio astenendomi di scrivere così. Verrà di nuovo la calma forzata. Addio diletto; siimi indulgente sempre, anche senza speranza. la tua Donna fedele e amante

La tua Florence⁵⁵.

Domenica 18 Aprile 1869

Mio amatissimo Signore! mio Bettino diletto! Credi che sono pienamente sensibile all'affettuosa premura che Ti ha ispirato la tanto cara lettera che mi giunse ieri alle 5. p.m. Tu avevi già presentito il mio dolore e mi mandasti il solo rimedio possibile con questa nuova e cara pruova del Tuo affetto! Ma no, Tu non hai parlato troppo, né troppo scoperto il Tuo animo in quella passeggiata di venerdì. Anzi, io Te ne ringrazio, era opera pietosa! Meglio sempre le verità le più amare che una pace falsa e momentanea. La consolazione, Tu me l'hai mandato⁵⁶ nella cara pruova dell'affetto Tuo, volendo reggere l'anima della compagna con ogni parola di conforto che il cuore Tuo poteva suggerirti. Sì, sono confortata, e la cara lettera ha operato l'effetto che Tu hai desiderato ma non perché io posso sperare come Tu dici in giorni migliori. Non è savio disperare. No, ma è meno savio sperare invano e farsi illusioni.

Caro! quello che noi abbiamo da fare, non è di illuderci con parole di conforto che per forse ogni caso avrebbe una base, eccettuato il nostro! Le Tue parole sono per me il Vangelo, e accolgo come verità maggiori di tutte le altre, quelle parole che Ti sfuggono irresistibilmente in momenti di soverchia amarezza. Ho sempre trovato che il male è sempre vero, il lieto quasi sempre illusorio. Così le parole della Tua lettera del 14, che s'accordano poi con quelle pronunziate Venerdì, mi restano stampate sul cuore! «di cessare o di scemare non vedessi // possibilità alcuna. Quello

⁵⁵ Qui usa il nome di battesimo.

⁵⁶ Per "mandata".

che è oggi, sarà tra 6 mesi; tra un anno, tra 2, 3, e quattro anni». Ecco le Tue parole. Certo mi hanno recato l'ultima amarezza, ma erano pietose, e Te ne ringrazio. Ecco la verità. E non si può sperare di vivere in modo da evitare la disperazione, o gli atti che ne derivano, o la morte morale o fisica, se non ché guardando risolutamente in faccia le più terribili verità! Io ho poi meno diritto di lamentarmi, o farti testimone delle mie sofferenze, perché la colpa è mia. Mi sono pentita, Bettino caro; pentita sinceramente, di averti tanto detto delle pene che pruovavo nella mia lettera d'ieri, ma Tu mi perdonerai questa sola volta, non è vero? Vedi come avevi indovinato lo stato identico, o quasi, delle nostre anime, Venerdì sera quando scrivendomi alle 8½ dici «che farai Tu questo momento?... penso che le due nostre anime s'incontrano negli affetti e nei pensieri finanche nel considerare con grande mestizia l'incontro d'oggi»... ed io appunto in quel momento, alle 8½, riesciti a fuggire la presenza della Lilly, mi trovavo sola in camera, abbandonandomi alle impressioni tristissime di quell'incontro e Tu mi scrivevi intanto.

Ma ripeto che non ho il diritto di aggravare le amarezze della Tua vita coi miei lamenti, sono io la causa anche di molte delle tue sofferenze morali. Quel che mi colpisce attinge Te nello stesso punto. Ti sarebbe un dolore di più di assistere alla rovina morale e fisica di quella che hai amato, e non ho il diritto di accelerarla. Così, Ti dichiaro che ubbidirò quanto mi sia possibile le Tue volontà. Farò tutto che si può fare per ristabilire la salute. Mi occuperò di doveri giornalieri, e cercherò di // trovare la calma nelle care Tue lettere, che, queste almeno, non mi mancheranno.

Ora voglio rispondere agli argomenti minori della tua d'ieri. Non ho trascurato o dimenticato di scrivere al G.⁵⁷ e C.⁵⁸ prima di partire. Ma in quanto al chiedere lettere d'introduzione ci ho pensato, e ho finito per una decisione negativa. Che ne farei? La mia è una posizione così eccezionale, che l'unica via per conservare la propria dignità sotto ogni rapporto, è di vivere nella più profonda oscurità. Credimi Bettino caro, io ho ragione in questo giudizio. Non appartengo a quel mondo, non desidero appartenervi. E forse ci sta più orgoglio che umiltà in questa parola. Se vi appartenessi, il mio posto dev'essere il primo, [ma] non essendo così, amo tenermene lontana. Quando ti dissi «se avessi accettato qualunque lettera sarebbe stato forse e solo per l'ambasciatore nostro», non era per esprimere il rammarico di non averlo fatto, o il desiderio di farlo oggi. Non so prendere il caso in cui la conoscenza del mio ambasciatore potrebbe valermi, ma se ciò mai fosse, che cosa sembra impossibile. Nulla di più facile di una lettera al G. con cui sto sempre in eccellentissime relazioni benché non intime troppo, Lord Russel⁵⁹

⁵⁷ Christopher Darby Griffith (1804-1885), membro del parlamento inglese dal 1857 al 1868, presso cui Florence fu introdotta nel 1859, proprio grazie a delle lettere di Bettino.

⁵⁸ Robert Wigram Crawford (1813-1889), membro del parlamento inglese a partire dal 1857 fino al 1874.

⁵⁹ Lord John Russell (1792-1878), primo ministro del Regno Unito (1846-1842; 1865-1866).

pure mi ha sempre dimostrato molto rispetto e stima. Ma che mi serve oggi? Nel 1869, sì per uno scopo, ora sono fuori del mondo affatto.

Ti accludo la lettera tradotta dell'autore innamorato da sé. Ce ne sono tanti di questi piccoli animalucci scriventi! È la razza la più noiosa ai prossimi, che esiste. Sono piccini piccini, e credono essere visibili a tutti come il Monte Bianco, è per il signor Capitano Wyatt un affare di stato l'aver mandato il suo libro⁶⁰ al Re (che poco se ne curava) e si crede autorizzato a dichiararsi maltrattato, se re e ministri e generali tutti, non si disturbano per rispondere al signor Wyatt e lodare questo suo grano di polvere! E poi vedi la noia di avere un nome conosciuto. Eccoti esposto, o a subito un'immensa noia per una persona qualunque, o // forse a essere da lui trattato di scortese, incivile, e chi sa cos'altro? Poi, questo suo indirizzo, come Tu osservi bene, è assurdo. Volendo rispondergli, non sarebbe altro da fare che scrivere tal quale = Victoria Club Jersey = ma chi sa se sia St Heliers o un altro sito? Se hai l'intenzione di rispondere, e se hai l'enveloppe della sua lettera forse lì sarà il postale della città da cui parti. Non dubito che sarà St Heliers. Siccome Jersey⁶¹ è piccolo, e contiene una sola città di vera importanza, così forse basta l'indirizzo incerto del bravo capitano autore. Io Ti compiango! devi ricevere molte di tali lettere egoiste e noiosissime.

Domani dunque avrò il contento amaro-dolce di saperti più vicino. Dormirai domani sera qui? Oramai mi sento ancora più vicina di Te quando sei qui, potendo figurarmi la camerina tua. La nostra Croce accanto. Fin qui Ti credevo in città la notte. amo meglio saperti in quella camerina ove siamo stati di recente insieme!... Che peccato che quel Tuo piccolo torre che mi hai fatto vedere, così comodo per le visite misteriose non abbia una porticella invisibile sulla strada. Ti chiederei il posto di guardiano della chiave!!!...

Vedi che sto meglio, perché trovo ancora coraggio per scherzare!

Tristo scherzo però che finisce con un sospiro amaro!

Addio Bettino mio! mio diletto Signore! Ho seguitato in pensiero ogni passo del Tuo viaggio ieri dalle 6, alle 11. Soprattutto quelle due ore da S. alla tomba che avremo fatto insieme con tanto piacere discorrendo, finché le due ore sarebbero passate come due momenti. Mi figuravo quella strada solitaria verso le 10½ con un cielo annuvolato ma lasciando apparire sotto un pallido velo la triste luna. Il sole tramontava magnificamente quando partisti e ho pensato che Tu pure stavo ammirandolo, nel convoglio.

Ancora un caro abbraccio. Sempre la Tua donna fedele.

La Tua Fiorenza.

⁶⁰ Florence si riferisce al capitano Walter James Wyatt (1841-1864) che, nel 1869, aveva pubblicato presso l'editore Stanford di Londra *Reflections on the Formation of Armies. With a View to the Re-organization of the English Army*.

⁶¹ Saint Helier è la più grande cittadina dell'Isola di Jersey, una delle isole del Canale della Manica.

20 Aprile 1869

Mio Signore amatissimo, mio caro Bettino!

Potrei quasi desiderare ogni giorno nuove sofferenze, per avere così sempre da Te tante dolcissime parole di conforto! La tua letterina preziosa d'ieri mi giunse in regola questa mattina. Ti ringrazio poi tanto del pensiero di farmi conoscere le ore del Tuo arrivo e partenza, perché così posso seguirti in idea, e sapere il momento preciso quando di nuovo sei più vicino di me. E anche questa è una grande consolazione. Ah! Sì: dici bene che questo solo "baratto rapido" delle nostre lettere è già un immenso guadagno! Vedi come abbiamo cambiato di rôle da Venerdì in qua! Sei Tu adesso che hai dovuto rammentare a me i doveri, e le consolazioni della posizione amara. Io apprezzo poi la tua amorosa diplomazia, lodandomi per quelle qualità che ho ancora da meritare. Mai meriterò l'approvazione data anticipatamente – mi è sì caro di contentarti anche nelle più piccole cose! Farò tutto il possibile per riprendere salute – ma non è neppure un guasto venuto in pochi mesi – credo che sia l'effetto lento ma sicuro e irrimediabile di tanti anni d'incessanti dolori, sto ora meglio ora peggio, ma il male c'è e non credo che la mia vita attingerà mai alla durata ordinaria. Ma questo sta nelle mani di Dio, dovere mio è di custodire quel che appartiene più a te diletto, che a me, e che non ha per me altro valore che quello che Ti riguarda. Sì caro ! il nostro legame è e sarà eterno // e non importa cosa sia il destino – nulla ma nulla può separare mai i nostri cuori, o mettere termine al ricambio di affetti e pensieri. E chi oserebbe chiamare questa una magra consolazione dopo dieci anni di fedeltà? Io ti debbo ora il reso conto di Domenica e ieri. Andai con Lilly alla messa in Santo Spirito, si fece le solite letture e poi verso le 4½ volevamo fare la pruova d'una passeggiata solitaria, cosa difficile qui. Fu deciso di vedere dove andava la strada fuori Porta San Niccolò e puoi indovinare il disinganno brutto. Ma arrivate al ponte di ferro⁶², si fece la traversata del fiume per trovar le rive opposte. Là si seguiva una strada nuova, quella di circonvallazione. Intanto pioveva a dirotto e il fango non era minimo. Ho fissato di tornare in città per la Porta S. Gallo e così facemmo. Ma dopo una girata tremenda credo che abbiamo deviato molto e passato per certe viottole fuori della ligna retta. Prima di arrivare alla Porta Pinti, uscendo di una via stretta e fangosa; ci siamo trovate in uno spazio più aperto e strada un po' migliore e in questa strada ho osservato il nome di una villa che mi ha fatto sorridere. Chi ha mai immaginato di battezzare la casa sua "Villa de Perfetti Ricasoli?" Se fosse stato prefetti, ma non ho potuto immaginare l'origine. Villa poi, piuttosto graziosa e solitaria tanto che mi fece pensare tra me che anche vicino di città si può trovare che vivere in incognito e fuori del mondo. Arrivate a Porta San Gallo ma stanche molto, ho voluto però dare un saluto al Pellegrino e siamo giunte fin là. Pareva un piccolo cottage inglese, così lindo e netto e un

⁶² Il Ponte di San Niccolò.

soave profumo venne dal giardino. Mandai il saluto mio alla Camerina di Bettino che posso anche dire nostra, non è vero? La passeggiata però era troppo lunga, erano le 8 quando rientrammo in casa, e l'indomani mattina soffrivo ancora per aver troppo camminato. Lunedì, ieri, il signor Norfini mi fece una visita nella mattina e abbiamo di nuovo discorso lungamente, e molto di una persona cara. Il povero Norfini pareva stare in qualche inquietezza per il suo quadro diletto e mi raccontò le difficoltà che prevedeva per il trasporto a domicilio. Non vedeva troppa facilità per mandarlo intiero. Ma io l'ho suggerito di farlo trasportare intiero dallo studio alla casa del proprietario. Prima messa con cura in una cassa poi in quelle carrozze alte, coperte, che noi chiamiamo "vans": apposta per il trasporto di mobiglia e così adagio andare senza strada ferrata, dalla porta dello studio alla porta di casa, senza il pericolo di cambiare più volte di posto. Non so s'egli troverà quest'idea possibile. Mi ha detto poi che parte per Roma alla fine del mese. Abbiamo parlato molto delle cose d'arte – e di tante cose altre poi che Ti racconterò volentieri a voce. Le ore pomeridiane furono dedicate alla musica e la lezione di signor Krauss.

Domani penso [di] andare a far la pruova per le scuole. Oggi ho dovuto occuparmi di qualche compra pur troppo inevitabili: [gl]i stivali moderni non hanno il pregio di quelli del'Israeliti nel deserto! e si usano questi.

Ora voglio parlare di Giovedì. Il nome di Romeo appunto mi torna alla memoria, e credo di aver incaricato quelle signore dalla Signora Grieg⁶³ – ma non potrei giurare. In ogni caso, mi sarebbe caro tanto di vederti anche da lontano, che spero mi permetterai d'ammirare l'affresco insieme // con quelle signore (che forse ho già vedute). Nel caso contrario anche, non vedo che vi sarebbe inconvenienza? Non vorrei mancare un'occasione di trovarmi vicina a te per qualche momenti. Mi chiamerai Tu incosciente dopo i lamenti di Venerdì? Non lo so, non son capace di analizzare il cuore in queste cose. Anzi, credo che il cuore amante è spesso incoerente per chi vorrebbe freddamente giudicarne. Il mio grande diletto sarebbe di occupare una camera con finestra di faccia alla Tua, e vederti passare, ogni giorno, solo vederti senza [dire] una parola! Questo è l'ultimo grado d'assurdità; forse – ma è pura verità.

Mercoledì; 21 Aprile. Un caro saluto a Bettino mio che quest'ora sarà in mezzo a[i] suoi campi in foggia di farmer. Io non ho impostato [la] lettera ieri, credendo meglio Tu ne ricevesti all'arrivo questa sera. Mi sono levata questa mattina all'ora solita, le 7, senza quella spossatezza, e dolori nel petto e nelle membra – vuol dire che già il corpo mio ubbidisce alla volontà del suo padrone e sta meglio! Sempre effetto che dura della cara tua letterina d'ieri. Dormirò questa notte con tanti cari pensieri provenienti dalla vicinanza. Alle 9, manderò un saluto alla stazione.

⁶³ Agnese Grieg, morta nel 1874, era stata un altro amore del Ricasoli, presso cui Florence fu introdotta nel 1859, sempre grazie all'intercessione di Bettino.

Domani dunque, (se fa tempo buono), sarò a Santa Maddalena al tocco.
Un abbraccio di cuore. Sempre la Tua Donnina fedele e amante.

La tua Fiorenza.

Ti ringrazio per il ricordo di Lilly che ti manda un salutino e “her love”. Cattivo! che non sai ancora parlare l’inglese dopo dieci anni! Dunque non debbo mai sentirti dirmi delle paroline carezzanti nella mia lingua?

Giovedì 22 Aprile
6 ½ p. m.

Mio Bettino diletto, mio caro Signore!

Sì, è un martirio, il vedersi come ci siamo veduti quest’oggi. È un martirio – e però, un martirio che bisogna desiderare sempre e sempre, un martirio che appena cessato si vorrebbe ricominciare! Tanto è dolce il vedersi e stare vicino, che se questo non si può ottenere senza martirio io dico “Accettiamolo pure!”. Qualunque grande possa essere, qualunque amara la stretta di cuore con cui si torna a casa. Però la dolcezza è sempre maggiore dell’amarezza. E si soffrirebbe volentieri ogni giorno la pena crudele per godere la gocciolina di squisito conforto che mi sta annessa. Ecco come penso, mentre ho il cuore grosso scrivendoti diletto mio! Sei qui. Sono qui pure, ecco cosa non son mai stanca di ripetere a me stessa e mi pare anch’oggi impossibile che abitiamo lo stesso paese – e che Tu dormi a pochi passi da me!... Ma io Ti debbo il resoconto più esatto della nostra passeggiata a Borgo Pinti, di quel che Ti scrissi in fretta nel prender congedo. La nostra strada appunto doveva essere per la linea medesima di quelle signore, siccome abitiamo vicino, così arrivate presso la casa che si demolisce, eravamo poco distante dalle due signore e [dal] loro cavaliere. E come già Ti dissi, non volevo aver l’aria di andar indietro per tutta quella strada. Pensavo di arrivare prima, prendendo altra Via, ma non ero abbastanza pratica della città, e non conosceva altro che quella linea diretta per cui nei tempi passati andavo dalla Va de’ Bardi al Borgo Pinti per prendere le lezioni da Romani. Così dopo aver passato per // gli Uffizi, presi la strada che passa il Palazzo Vecchio e così girando per non so che strade uscii nella Via del Fosso sotto un arco sperando [di] essere in avanzo, ma invece, al momento di sboccare, i signori passarono, così non c’era altro da fare, che pigliare il partito di seguire, a distanza però convenevole, e così facemmo. Siamo arrivate alla cantonata della Via de’ Pinti a tempo per veder sparire i tre signori nella porta. Noi andavamo sicuri ma giunte pur noi, la porta era chiusa, e non pareva modo di entrare. Abbiamo chiesto. Ma senza risultato. Poi, fatto il giro delle mura, nella speranza di trovare altra porta aperta, incontrammo un buon vecchio prete con viso rosso rosso, che neppur lui seppe darci buone notizie. Avevamo già preso di lui congedo, quando ci venne dietro, e soggiunse come un nuovo Vangelo «Se provaste di picchiare, forse». Insomma, «Picchia, e Ti sarà aperto!», e così fu. Dopo aver battuto colle mani contro la porta [in] due momenti fu aperta, e chiesi se potessi vedere le pitture

nella chiesa. Mi rispose, sì – e ci fece entrare nella chiesa. Ma quando arrivai lì, e non vedevo nessuno, cominciavo a domandare, se non vi fossero degli affreschi in altra parte nel monastero da vedere. Temevo di aver fatto il viaggio invano! La risposta non fu chiara – così dissi più esplicitamente = ma, voglio dire, «un affresco celebre che non si vede senza permesso». Allora mi disse che appunto stava lì in quel momento [un] certo signore con due signore. Ma allora, dissi, «sta bene, La prego di avvertire, se posso passarvi anch'io». Il guardiano allora: «Il signore appunto domandò se fosse venuta una signora. Sarà forse lei?». Ed io, «sì», e così fu terminato tutto, col felice incontro del mio caro Signore in mezzo alle monache! Ora bisogna dirti che Lilly è contentissima del libro sotto ogni rapporto. Appunto io volevo procurarlo ed ella // desiderava da molto tempo di leggerlo, siccome era il libro in cui io feci tutti i miei primi studi in Francese e l'avevo quasi imparato a mente. Poi, trattandosi di Mitologia, per cui Lilly s'è interessata ultimamente molto, per poter comprendere i quadri e le statue, sarà di doppio valore. Mi disse arrivata a casa: «Ah! vedi, a me mi dà libri a Te no! dunque mi vuol più bene che a Te!». Niente meno che una rivale!

Ora ho da annunciare un altro abboccamento col P. Ch. di qua. Non lungo ma assai soddisfacente. Invece di studiare l'organino nella piccola cappella, m'ha segnato un istituto di Suore in Porta Romana, ove v'è un harmonium. E mi disse di vedere la Superiore, e chiedere il permesso, valendomi del suo nome. Non sarà tanto lontano. E per tante ragioni più comodo per me, che l'andar per le strade frequentate alla cappella. Ma questa non era la ragione vera. Poi che dopo mezzogiorno resta chiusa e non è aperta che per gl'uffizii sacri. Potendo andare vicino, dalle suore, sarò così più libera.

Mi sono fermata qui, è arrivata la Tua carissima letterina di oggi. Oh tante grazie caro Bettino: non sai che delizia ho avuto nel leggere quella descrizione di ieri sera! Non dubiti ch'io Ti ero accanto veramente, e di fatto abbiamo preso questa via per la passeggiata della sera prolungandola molto più in su. Passai la Rosa a passo lento per respirare gli zeffiretti che portavano quel soave profumo che due ore dopo tu dovevi godere a metà. E per guardare le parte del cottage ove sta la Tua camerina. E sai che in quella passeggiata avevo anche in idea quel medesimo sogno della casa vicina o di faccia per meglio dire, e pensavo = chi sa se non vedrò un posticino vacante? E quest'idea m'accompagnò per strada. Ma non ho veduto // niente che pareva il posto fatto per realizzare il nostro voto sì caro. Ma non voglio disperare: chi sa che non si troverà un giorno il posticino da dove potrò perfino raccogliere con Te il profumo delle rose, e mandarti uno sguardo e un saluto da non tanto lontano? Godo intanto di saperti là in quel grazioso nido fiorito e poetico, e profumato e lindo, che pare avere una vera eloquenza proclamando l'anima di chi l'immaginò. Quando passo quando prima e ammiro la cura delle rose, sulle mura e sui trellis⁶⁴, poi la torricella cara

⁶⁴ Sta per "treillage", reticolato in legno usato nei giardini.

che mi rammenta certa salita. Poi seguo il giardino e rammento quella piccola strada vicino la torre, la Tua propria. . . Così vedi che anche senza passare dentro il cancello, io so godermi Teco delle delizie della Rosa. . .⁶⁵ Se questo varrà a rendertela più cara, pensi se sarò contenta di aver guadagnato tanto! È vero che nel mese prossimo io avrò spesso il desiderio di odorare da vicino le care rose. Ma queste sono materialmente. Faremo spesso la passeggiata della sera oramai di là. Passando verso le 7, potrò anche immaginarmi che sei in casa. Ti ringrazio per avermi indicato la passeggiata dell'Arno. È vero che l'ora matinale⁶⁶ fa tutta la differenza. Avevo pensato se ci fosse modo di esaudire il voto di Lilly di andare a vedere Fiesole un giorno, Tu mi dirai cosa ne pensi, e se ci sono delle omnibus o altra vettura pubblica. o se anche si potrebbe arrivare a piede.

Sì, Bettino caro! Aspetterò la prossima nostra passeggiata, che davvero non sembra martirio quando dico «vedrò Bettino, ci rivedremo» = Questo basta. Ma allora quando siamo insieme. Pur troppo non basta più! E vado a casa col cuore gonfiato. . . per desiderare di nuovo di rivederti anche colla medesima pena. . .! Oh! ma dimmi – dimmi Bettino! Il solo poter parlar così di vederci, e il solo fatto di questa Tua letterina di quest'oggi. Scritta dopo esserci veduti⁶⁷ e ricevuta da me ora non vale tutte le lettere di un'anno [un anno] di Lontananza? Questa sia la nostra consolazione. Ora addio diletto mio! Mio caro caro Bettino. Questo bacio che imprimo qui ti giunga per la finestra tua⁶⁸ in mezzo al profumo dei Tuoi fiori: sempre la donna Tua amante fedele come Tu l'intendi e per la vita
La tua Fiorenza.

27 Aprile 1869

Mio amatissimo Signore! mio diletto! Invece di questa mattina, la Tua cara letterina mi giunse già ieri sera, al ritorno a casa dopo aver goduto l'inaspettato piacere di stringerti la mano, e fare quella passeggiatina vicino le mura del Pellegrino⁶⁹. Non puoi credere che piacere ho avuto domenica sera poi, quando vidi sulla lontananza il misterioso fazzoletto bianco, e aver di più quando ripassando per l'altra via vidi che Tu anche avevi indovinato la mia intenzione, così che abbiamo ricambiato un nuovo saluto! Ma capisco che non si può, né si deve abusare di questi segni telegrafici, né renderli frequenti. Mi astenerò secondo le tue parole di tornare in quelle parti per ora, bastandomi al cuore la cara aspettativa di Domenica! Ti

⁶⁵ “Rosa” è il *senhal* dato da Bettino a Florence a inizio del loro carteggio.

⁶⁶ Per “Mattinale”.

⁶⁷ D'ora in poi la scrittura continua sul margine laterale sinistro della carta.

⁶⁸ Si continua nel margine superiore, con sovrapposizione della scrittura a quella della facciata sinistra.

⁶⁹ Il riferimento è forse alla zona dove, dal 1808 al 1865, aveva sede il Comune del Pellegrino, tra Via Bolognese e Via Faentina.

scrivo prima di uscire per non impostare troppo tardi la lettera. E sai che oggi ho molti impegni da sbrigare = la questura, le Diaconesse, l'accademia musicale; altri affari nuovi, e poi, se sia possibile, anche lo studio dell'Harmonium in Santa Dorotea. Penso ad ubbidirti pienamente preparando ampia materia per i discorsi di Domenica. Le lettere non sono da sprezzare, ma ci sta sempre il pericolo d'una perdita. E questa sola idea basta per inceppar[c]i; e mettere un freno penoso al libero corso dei pensieri e degli affetti nostri sulla carta, così che suppliscono molto male al // perfetto abbandono d'una intimità, completa come quella del corpo e dell'anima! E l'unione di domenica dovendo essere l'ultimo⁷⁰ per un periodo lungo e indefinito, tanto più come l'obbligo e il bisogno di separarci coll'animo in pace con un accordo sopra ogni possibile argomento. Io mi sono vergognata quando dicesti di essere stata ieri mattina di buon'ora alle caschine, ed io non c'ero! Io lamento tanto questa incapacità, che cerco però [in] ogni modo di vincere, per levarmi presto la mattina. Mi levo ora non più tardi del 7 ½ e tal volta alle 7. Ma anche allora è come uno sforzo, perché mi sveglio sempre con una stanchezza tanto grande e un [un'] idea di dolore nei piedi e nelle braccia e mani, che mi costa un vero sforzo morale e fisico per scuotere il bisogno di riposo, e saltare da letto. Sarò ansiosa di farti avere subito il racconto di quel che avrò fatto oggi, in specie per l'Accademia. Lilly vacilla tra il desiderio fermo di diventare artista in musica, e ottenere il diploma, e la ripugnanza naturale per le lezioni pubbliche, e la fiducia immensa che ha concepito nel signor Krauss, fiducia poi giustificatissima. In sei lezioni che ha già avute, Lilly ha fatto progressi proprio meravigliosi nel maneggio, nel modo cioè d'impiegare le dita, e nei differenti esercizi. Molto si deve all'allieva, è vero, ma moltissimo anche al maestro. In sei mesi col signor Krauss, la Lilly sarebbe già una musicienne non da sprezzare. Ti ringrazio di cuore per la // premura di soddisfare quel mio desiderio di possedere una Storia Romana... ma ho quasi rimorso per averti annoiato con tali piccolezze, e temo molto di averti incomodato già troppo. Parlando di libri, mi rammento quel che mi dicesti sul catalogo nuovo che pensavi [di] fare alle liriche, e ho immaginato di poterti aiutare anche da lontano nella parte unicamente materiale, cioè, mettendo in forma regolare e alfabetica il Tuo primo scritto. risparmiandoti così la fatica di ridurlo au net⁷¹. Sarebbe poco, ma mi contenterò tanto l'idea d'aiutare in qualche cosa. Tu ci penserai, più tardi. Ora Ti lascio per uscire. Ma scriverò ancora questa sera il risultato della giornata. Intanto un caro abbraccio del più pieno affetto dalla Tua Donna amante fedele⁷²

La tua Fiorenza

⁷⁰ Così nel testo.

⁷¹ Nel senso di "bella copia".

⁷² Ma anche "e fedele".

28 Aprile 1869

Ore 9. ½

Signore mio amatissimo! Mio dolce e diletto Bettino! Avevo desiderato tanto mandarti ieri sera una lettera purché Tu l'avessi questa mattina, e non era lo scrivere, ma l'andare alla posta che me ne impedì.

Prima ieri andai alla Questura, ma là mi hanno rimandato al Municipio, per oggetti perduti. Al Municipio mi hanno risposto che tutti gli oggetti stati consegnati erano già resi ai proprietari, così non mi restò più speranza di ritrovare i miei appunti e note di spesa. Erano i due biglietti di dieci lire che hanno guastato l'affare, senza denaro dentro, il portafoglio essendo senza valore, sarebbe stato restituito. Oramai pazienza. Non c'è rimedio. Da qui⁷³ andai all'Accademia⁷⁴ di Musica, e sono stata introdotta presso il segretario. Questo mi disse subito in principio, appena avevo aperta bocca, che di posti d'alunne, non ce n'era un solo di vacante, e ch'anzi, il numero di alunne per il pianoforte, fissato a 12, era invece di 24: che per queste tre ore di lezione da uno solo maestro, così che ciascun alunna non poteva avere più di pochi minuti di lezione! Tu capisci che trovandomi con un uomo piuttosto intelligente e molto cortese, questa risposta non mi bastò, e volevo sapere le ragioni di questa insufficienza di un Istituto governativo. Prima mi diceva che manca il locale adattato, e poi // i maestri perch'io subito ho chiesto perché il numero dei maestri non era aumentato con l'aumento delle alunne? E quale vantaggio alla fine risultava dallo studio al Istituto⁷⁵. Egli mi rispose che proprio non doveva dirlo lui, come appartenente all'Istituto, ma che il vantaggio reale era nulla, salvo uno solo, l'emulazione, o l'invidia artistica – quel desiderio di far meglio degli altri e ottenere distinzioni che conduce allo studio a casa più serio – Ecco tutto. Il vero insegnamento non dà niente – anzi meno dell'insegnamento privato l'alunno ha pochi momenti di lezione, bisogna fare tutto da sé, e anzi avere spesso, se possibile e mezzi permettendo, un maestro particolare a casa. Il vantaggio massimo per chi vuole fare della musica una carriera lucrativa è la speranza di ottenere il diploma, e il titolo di Alunno dell'Istituto, titolo pregiato e prezioso, perché accordato con difficoltà, e dopo Esami severissimi. Con tutto questo, egli mi lasciò intravedere la possibilità di ottenere come favore speciale; per una giovanetta con disposizioni insolite per la musica, un posto – ma bisognerebbe non farsi illusioni, che l'insegnamento proprio si limiterebbe a cinque o al più dieci minuti di lezione tre volte la settimana! Fosse per esempio invece un giovane, invece di una giovinetta, il caso sarebbe differente, il numero di quelli non essendo tanto grande, o forse ancora per lo studio dell'organo... Dopo queste spiegazioni, abbiamo anche discorso dello stato dell'arte musicale in Italia, e lo

⁷³ “Qui” nel testo originale.

⁷⁴ Così nel testo.

⁷⁵ “Al istituto” nel testo originale.

trovai perfettamente // del mio parere. Mi disse però una cosa che mi sarà utile, cioè che la ricchissima libreria musicale dell'Istituto è aperta al pubblico, e che si può far fare delle copie di qualunque opera, per poca spesa, impiegando un copiatore regolare. Lilly mi diceva con viso tutto spaventato. «Che dovrò lasciare le buone lezioni di più d'un ora del signor Krauss per quei 5 minuti? Così non imparerei mai nulla. E ora faccio tanto bene».

Però c'è quel pro a mettere innanzi il contro, il pro del futuro diploma possibile e il titolo d'alunno. Ma chi potrebbe acquistarlo senza lezioni pure a casa? Eccoti la storia della visita all'Istituto. Ora passo alle Diaconesse. Vidi una delle suore e ho preso il Prospectus che porterò poi meco Domenica. Il prossimo term⁷⁶ comincia il 1° Maggio. Ma questo Term che dura due mesi soltanto, (i due mesi di Luglio e Agosto essendo per le vacanze) è un periodo dedicato specialmente alle ripetizioni dell'anno per l'esame finale, così che, Lilly, entrando per i due mesi finali, non potrebbe seguire le classe⁷⁷ di lingue colle altre, e dovrebbe limitarsi a piccole lezioni di poca importanza. così non mi sono decisa ancora su niente, volendo prima sentire il Tuo pensiero.

Ieri sera, tornando a casa per il ponte Santa Trinità abbiamo incontrato i due giovanetti, e ho subito indovinato che andavano a fare una visita al Pellegrino. Mi dirai se ho bene indovinato.

Sento che avresti ragione di qualificare le mie // ultime lettere di semplice diario. Ma le circostanze mi scuseranno. Non è vero? Tu sai se anche di poter abbandonarmi agli argomenti fuori del materiale – e cibarmi lo spirito in Tua cara compagnia! Non ho bisogno di dirti tutto questo, perché qui non siamo due, ma realmente uno nel mondo di sentire o pensare, e quando una lettera mia non riesce ad appagare il cuore Tuo, Tu sai che neppure ha appagato il mio nel scriverlo. Dimmi che dico vero.

Ora dunque ti lascio perché troppo ho trascurato di profittare del permesso della Superiore di Santa Dorotea e so che anche questo compie un tuo caro desiderio – Non un addio ma un tenerissimo saluto di continuo affetto e vicinanza spirituale io Ti mando, diletto mio!

Sempre la Tua Donna fedele e Amante...

La tua Fiorenza

28 Aprile 1869

6.p.m

Mio Signore diletto! mio carissimo Bettino! Ho ricevuto la tua cara letterina di questa mattina questa sera, un poco prima delle 5, così vedi che abbiamo sempre

⁷⁶In lingua inglese, il sostantivo “term” indica un periodo o una sessione di studi accademici.

⁷⁷Così nel testo.

una prontezza soddisfacente colle Tue... La mia d'ieri era impostata al ritorno dall'Istituto Musicale. Cioè verso il tocco. La mia lettera di questa mattina era anche impostata verso mezzogiorno e mezzo. Avevo sperato il ricevimento lo stesso giorno, come mi accadde colle Tue, impostate anche molto più tardi: ma pare che c'è una differenza. Il perché, chi sa?

Sento con piacere la descrizione del programma per Domenica, purché con quest'ultimo noi guadagniamo una mezzora di più, e poi le ore di mattina sono tanto care, e la freschezza sarà ancora tra i fiori e le piante del giardino.

Sono stata oggi dalle Suore per studiare l'Harmonium, ma appunto in questo momento stesso in grandi preparativi per l'adunanza del I° Maggio, e poi c'è una specie di lotteria nella cappella o nella sala piuttosto (perché il locale non l'ho ancora molto osservato). Così, m'hanno pregato di rimettere alla settimana prossima lo studio d'Harmonium. Io vorrei che invece fosse [un] organo, e ho il pensiero di cercare il modo di studiare // su qualche organo di chiesa. Sarebbe famoso se mi riuscisse con quello di S. Spirito vicino. Non so chi sia la persona a chi dovrò parlare per ottenere questo che però non m'impedirebbe di coltivare le monache. Ho pensato di segnare sopra una carta tutti gli argomenti principali che debbono essere trattati tra noi, man mano che mi vengono in mente. Esauriti questi, abbiamo pieno agio e libertà di pensiero per godere della cara e rarissima vicinanza materiale! Tu mi chiedesti, mentre stavamo accanto l'uno dell'altro, sulla terrazza della bella Città delle Anime di San Miniato, se questo piacere di stare insieme avrebbe durato, sarebbe stato alquanto grande e squisito, se in questi anni un legame perfetto ci avesse unito? Io non ho fatto risposta, perché l'idea mi fece sorgere in mente tanti pensieri e riflessioni, non trovavo subito la parola che avrebbe spiegato l'animo mio su questo argomento. I godimenti squisiti e sempre nuovi d'uno stato d'anime perfetto sono tutt'altri, e mai da essere pruvati nell'altro stato. Credo che Dio l'ha voluto così per benedire la fedeltà e la continenza. È un pensiero questo che porterebbe a scriverne volumi! Ora io direi però, che anche i congiunti, i più teneramente stretti insieme troverebbero una molto cara e piacente riscossa, pensa se di tanto in tanto si condannassero a breve e volontaria separazione. Tutti e due ci troverebbero guadagno nelle delizie del ritorno e nell'intervallo, non cessando di ricambiare costantemente le idee, e ogni fatto della vita giornaliera, la donna troverebbe cento modi di preparare lieta accoglienza allo sposo suo, e fargli dolci improvvisate. Ecco la mia idea generale, il dire o pensare che indifferenza può risultare dalla vita comune, vuol dire nient'altro che le due anime non sono realmente compagne. Ma Bettino mio, io amo meglio non toccare queste considerazioni! Tu sai come la mia vita di donna è stata avvelenata nel suo sorgente e principio. Tutti i miei sogni soavi e puri sono diventati sciagura, umiliazione, rovina! Invece di Moglie onorata e Esemplare tra tutte le donne un'altra Cornelia. Credo un po' cosa il destino e le circostanze hanno fatto di me!! Non ne parliamo più.

Lo crederesti appena, ma è pura verità se da Sabato in poi sono andata sempre migliorando come se la sola idea di passare qualche ora vicino da Te fosse cibo e medecina, e regime salutare! Pare quasi un miracolo. Anche Lilly ha osservato come sono cambiata in pochi giorni. Spero che Tu m'en sauras gré.

Non Prometto purtroppo che il giardinetto sarà nella // sua perfezione, ma almeno non sarà in completa decadenza. Ora ti lascio colla penna diletto mio, perché ho sempre da mettere le lettere in posta colla propria mano, e non mi par bene di essere sempre veduta con Lilly ad un'ora troppo avanzata della sera nelle strade. Non siamo qui come a Londra o Parigi. Ma come in città di provincia. E poi io ho sempre adoperato la posta centrare degl'Uffizii sfidandomi troppo delle buche succursali.

Dormi bene questa notte nel Tuo nido fiorito, quel caro e lindo cottage inglese che mi fa sempre rammentare il mio Ealing⁷⁸. Dormi, e faccia bei sogni insieme colla Tua Donnina amante e fedele!

La Tua Fiorenza.

30 Aprile 1869

10. a. m

Tornata a casa la sera alle 6

Mio Signore diletto, mio amatissimo Bettino! Ebbi ieri sera la Tua cara letterina del giorno stesso. Per la sopracarta, sono pronta a dire mea culpa. Sul momento di sigillare, il sigillo nostro solito, che avevo in mano, sdruciolò per terra, e andò sotto il letto. Per non perder tempo allora nel cercarlo, adoperai quello dell'anello di Roma, è pur vero che avevo trascurato per più volte di mettere ceralacca sotto la colla superiore, per evitare un sigillo troppo grosso e caricato, ma oramai che sento l'importanza che Tu ci metti (e che riconosco per essere questa), non ometterò mai più questa cura nel sigillare le mie lettere. Ti spiegherò più tardi le cause tutto naturali della perdita del portafoglio. Io ho oggi portafogli o librettini di note e appunti che mi hanno servito dodici anni fa. Non ne ho mai perduto uno. è la prima volta che simile cosa mi è accaduta.

Ora per l'affare del legno. Siccome Tu hai lasciato a me la scelta, io deciderò certamente per il contro e ti dirò perché; chi si mette in testa di osservare una più d'un'altra delle signore a piede⁷⁹ per le strade? L'osservazione importante non potrebbe cominciare che nella vicinanza // prossima del cancello. Ora i piedi non fanno rumore e si può introdursi dentro un cancello aperto come un'ombra senza attrarre l'attenzione delle case vicine, mentre chi il rumore di ruote fermandosi, risveglia immancabilmente la curiosità delle persone oziose nella vicinanza – fanno subito capolino alle finestre per vedere a che casa s'è fermato il legno, e chi è che ne scende – non dico vero?

Al piede, chi sta alle finestre, non leva neppur gli occhi, non sentendo nulla. L'andar in legno mi pare anzi invitare tutti i vicini a osservare i fatti nostri – così io preferirei infinitamente venir tranquillamente a piede. Spero che le mie ragioni ti appariranno sufficienti.

⁷⁸ Sobborgo nella parte ovest di Londra.

⁷⁹ Così nel testo.

Mi è doluto tanto di averti fatto dispiacere coll'affare del sigillo e del portafoglio! Da ieri sera in qua il termometro morale in conseguenza s'è abbassato seriamente! Anche ieri sera abbiamo incontrato i ragazzetti, mentre noi andavamo dal Ducci per cambiare i pezzi di musica.

Oggi andiamo a fare una passeggiata nei giardini di Boboli per la prima volta, avendo ottenuto ieri il permesso in scritto voluto dal custode in Palazzo Pitti. Pare che c'è la possibilità anche di procurare un permesso permanente, cioè di andare qualunque giorno (salvo quando c'è il Re, di non andar prima delle 11). Ma questo permesso // si procura dal Prefetto di Palazzo, o per mezzo di qualche persona d'influenza alla Corte. Sarebbe un gran vantaggio per noi di poter fare le nostre passeggiate fuori delle strade pubbliche in quel bel giardino. Mi dirai se credi conveniente ch'io provassi d'ottenere questo permesso permanente.

La M. venne da me ieri. Parte per l'America tra 10 giorni, e con Madame Marsch, moglie dell'ambasciatore Americano. Intanto, la sua visita a me, aveva il solito motivo d'interesse che accompagna ogni atto di quella brava donna. Desidera ottenere una casa prima di partire, e ha creduto ch'io potevo forse aiutarle per mezzo Tuo, indirettamente. Ella possiede già due lettere, una dal Castiglione, l'altra dal Castellengo che sono come certificati per dire che aveva comprato cavalli per il S.M.⁸⁰ e che questo n'era rimasto soddisfatto. Ora quel che desidera ottenere è un nuovo certificato di questo genere ma colla firma di S. M. Figurati se io mi son divertita interiormente all'idea che Tu Ti occuperesti di simile affare!! Bisogna dire che questa gigantessa non ha il peccato di soverchia modestia. L'ho chiesto perché non andava sé stessa da Te, ch'io non Ti vedevo mai; e dovrei scrivere una lettera apposta, cosa che lei farebbe tanto bene di me, ma insisteva dicendo di non aver proprio più un momenti di tempo tra i preparativi di partenza – Io ho detto che ero sicura, sapendo il carattere della Persona in quistione, che non chiedendo mai nulla per Te, certo non chiederebbe per altri. Allora mi disse che ciò essendo // almeno si potrebbe darla una lettera d'introduzione al Menabrea⁸¹, senza dir parola di quel ch'ella desiderava un biglietto per presentarla e nient'altro. Ho promesso allora di scriverti a quest'effetto, protestando però che l'impegno mi parve assai strano, e che non amavo troppo l'incarico di chiedere alla Persona simile favore lei. Tu mi dirai poi come debbo rispondere, o se Ti piace rispondere a lei - ma mi pare che ella avendo voluto il mio intermedio, Tu puoi adoperarlo anche nella risposta. Va alle corse a Pisa – e poi verrà da me Mercoledì prossimo per sapere la risposta – così che non volendo Tu darti noia di scrivermi in proposito, le diremo il necessario Domenica.

Ora addio mio diletto! Mando un caro abbraccio – un à compte per quelli del 2. maggio – !...

Sempre la tua Donna fedele e amante

La tua Fiorenza

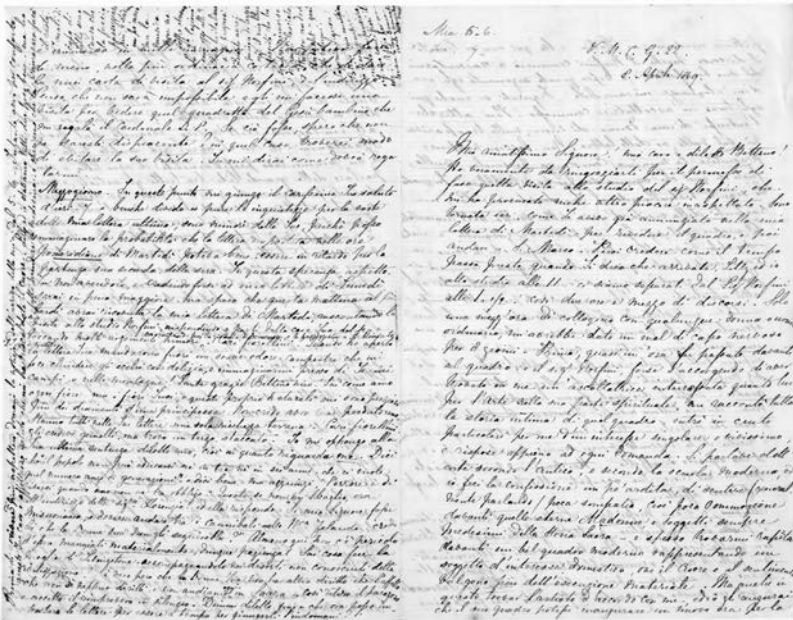
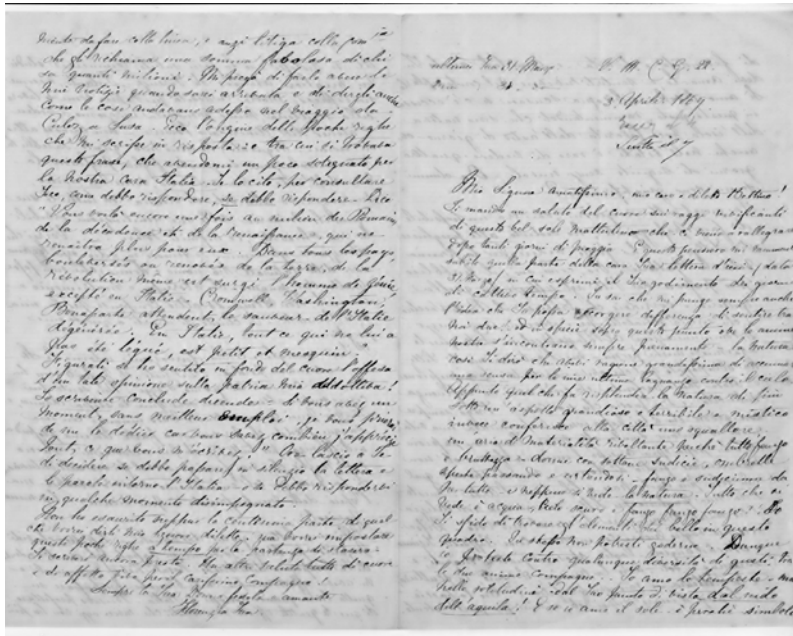
⁸⁰ Forse sta per "Signor mio".

⁸¹ Federico Luigi Menabrea (1809-1896), presidente del consiglio dei ministri (1867-1869) allora in carica.

Domenica sera 6. p. m.
2 Maggio 1869

Mio amatissimo Signore, mio caro e dolce Bettino. Ancora le lettere! e non più i carissimi discorsi l'un accanto all'altro come nella mattina di soavissima memoria! Ti scrivo ora, e vorrei che la mia lettera potesse giungerti in questo momento per tranquillizzare l'animo Tuo sul conto della lettera che si credeva perduta. Ora, rammentandoci bene tutte due; venne assicurato che ieri non ho impostato lettera per te. Non sono uscita di casa prima della sera; e allora facemmo un giro visitando cinque chiese differenti. Venerdì ti scrissi anzi, mi pare, due volte. Non credo che c'è stata perdita di alcuna nostra lettera. L'ultima mia doveva essere quella in cui risposi sugl'ultimi particolari, sul legno e Alla cara ultima Tua. Non avrò dunque dato risposta, essendo tanto vicino il momento, e tutto essendo inteso fra noi. Anzi, ora mi rammento perfettamente che l'ultima Tua era impostata tre ore dopo che avevo impostato l'ultima mia, cioè la Tua alle 2, la mia prima di Mezzogiorno. Mi faccio tanti rimproveri per questa mia poca memoria, che Ti avrà fatto passare un periodo d'inquietezza e dispiacere! Ho ancora pieno pieno il cuore dei carissimi ricordi di quelle 4 ore e ½ che sembravano // tanti minuti! Pare un sogno, ma un sogno sì soave che si vorrebbe non mai risvegliarsene! Ma tengo tante parole consolanti e care nel cuore, che non penso neppure a lamentarmi che sia finito. Quelle preziose paroline mormorate quando le labbra erano vicine saranno un cibo abbondantissimo e salutare fino al giorno quando si potrebbe fare altro sogno simile. Amo tanto ma tanto pensare che in una cosa almeno, e quella la principale e più preziosa, c'è stato ricambio delle primizie. Non dico di più, e non mi permetterò la dolcezza di dire tutto quel che vorrei, rammentandomi a tempo quella famosa parolona, "Prudenza". Pur troppo nelle lettere non siamo liberi, e Tu devi fare come me: supplire col cuore Tuo, a quel che la penna tace. Care rosine di squisito odore stanno sul tavolino, ricordi viventi della troppo breve mattinata. E a quest'ora Tu forse sei già per strada vincolandoti alle tombe, ma non lontano dalla Donna Tua, perché ella sa bene che in spirito sei sempre qui, e questo basta per ora... Avrei tanto da dirti anche adesso separati da poche ore! Ma mi preme mandar subito la notizia della lettera, perché soffro dal pensiero che Tu stai in incertezza e ansietà. Un bacio ancora mando, stringendoti ancora in pensiero sul mio seno... Sempre la Tua Donnina Amante fedele

La Fiorenza tua // Rammento i nome ancora di Madame Grazzini che avresti potuto dimenticare – Elisabetta. Lilly poi prega ch'io metta un salutino per conto suo. Mi ha raccontato meraviglie del giardino, e di tutti gl'insetti, e formiche, e lucertole che ha veduto tra le rose. Però, dubito che le sue 4 ore ½ non dovevano essere brevi come le nostre! che ne dici?



1. Riproduzione di due lettere scritte da Florence MacKnight a Bettino Ricasoli, 3 aprile 1869 e 8 aprile 1869 (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Riferimenti bibliografici

- AA.VV. (1867), *Firenze in tasca, ovvero una gita di piacere alla capitale*, Firenze, Fratelli Pellas.
- Barthes Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Renzo Guidieri (1979), *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi.
- Battaglia Antonello (2013), *La capitale contesa. Firenze, Roma e la Convenzione di settembre (1864)*, Roma, Nuova Cultura.
- Betri M. L., Maldini Chiarito Daniela, a cura di (2003), *Dolce dono graditissimo. La lettera privata dal Settecento al Novecento*, Milano, Franco Angeli.
- Bronzuoli Daniele (2013), *Matrimoni e patrimoni. La dote di Anna Bonaccorsi e la strategia imprenditoriale di Bettino Ricasoli*, prefazione di Zeffiro Ciuffoletti, Firenze, Polistampa.
- Camerani Sergio, Nobili Mario (1939), *Carteggi di Bettino Ricasoli*, Bologna, Zanichelli.
- Ciuffoletti Zeffiro (2009), *Alla ricerca del «vino perfetto». Il Chianti del Barone di Brolio. Ricasoli e il Risorgimento vitivinicolo italiano. Con il Carteggio fra Bettino Ricasoli e Cesare Studiati (1859-1876)*, Firenze, Olschki.
- Contini Alessandra, Scattigno Anna, a cura di (2005, 2007), *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*, 2 volumi, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Del Vivo Caterina, a cura di (2007), *Hiram Powers a Firenze. Atti del Convegno di studi nel bicentenario della nascita, 1805-2005* (Firenze, Palazzo Strozzi, 20 settembre 2005), Firenze, Olschki.
- De Troja Elisabetta (2007), *My Dear Bob. Variazioni epistolari tra Settecento e Novecento*, Firenze, SEF.
- Dizionario Biografico Treccani*, <<http://www.treccani.it/biografie/>> (09/2015).
- Doglio M.L. (1993), *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- Iuso Anna (1999) (a cura di), *Scritture di donne. Uno sguardo europeo*, Arezzo, Biblioteca Città di Arezzo; Protagon editori toscani.
- Landi Fausto (1988), *Bettino Ricasoli. Il barone di ferro in Toscana*, Firenze, Lucio Pugliese Editore.
- Magalotti Lorenzo (1719), *Delle Lettere familiari del conte Lorenzo Magalotti contro l'ateismo*, Venezia, Coleti.
- Nesti Arnaldo (1994), *Vita di Palazzo. Vita quotidiana, riti e passioni nell'aristocrazia fiorentina tra Otto e Novecento*, Firenze, Ponte alle grazie.
- Neuda Fanny (1858), *Stunden der Andacht. Ein Gebet und Erbauungsbuch für Israels Frauen und Jungfrauen, zur öffentlichen und häuslichen Andacht, so wie für alle Verhältnisse des weiblichen Lebens* (Ore di devozione: un libro di preghiere e meditazioni all'uso delle figlie di Israele, siano esse lavoratrici o dedite alla vita domestica, per tutte le circostanze della vita femminile), Prag, Eigenthum und Verlag von Wolf Pascheles; Leipzig, C.L. Fritsche; Hamburg; M.W. Kaufmann; Frankfurt am Main, J. Kaufmann; Breslau, M. Monasch.
- Nobili Mario (1957), "Bettino Ricasoli e Florence Macknight", *Nuova Antologia*, 1873, gennaio, 97-102.

- Orlandini Alessandro (1988), *Il fantasma di Bettino. Genesi di uno spettro. La leggenda del barone Bettino Ricasoli*, Milano, Franco Angeli.
- Pellegrini Ernestina (2004), *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile del Novecento*, Cava de Tirreni, Avagliano.
- Pera Isabella (2008), “Maternità spezzate, maternità sublimare. Esperienze e modelli tra Ottocento e Novecento”, in Maria Cristina Barducci (a cura di), *Paradossi di maternità*, Milano, La Biblioteca di Vivarium, 29-40.
- Ryall Lucy (2007), *Garibaldi. Invention of a Hero*, New Haven, Yale UP.
- (2015), “The Sex Lives of Italian Patriots”, in Valeria P. Babini, Chiara Beccalossi (eds), *Italian Sexualities Uncovered, 1789-1914*, Houdmills, London, Palgrave Macmillan, 20-50.
- Satto Christian, a cura di (2010), *Bettino Ricasoli. Imprenditore agricolo e pioniere del Risorgimento vitivinicolo italiano*, Convegno di Studi Università degli Studi di Siena, Facoltà di Scienze Politiche (18 novembre 2009, Firenze), <<http://goo.gl/TKEtzG>> (09/2015).
- Spadolini Giovanni, a cura di (1981), *Ricasoli e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi ricasoliani (Firenze, 26-28 settembre 1980), Firenze, Olschki.
- Taddei Michele (2010), *Siamo onesti! Bettino Ricasoli, l'uomo che volle l'unità d'Italia*, Firenze, Mauro Pagliai Editore.
- Trollope T.A. (1861) *La beata. A Tuscan Romeo and Juliet*, London, Chapman and Hall.
- Viviani della Robbia Enrica (1976 [1969]), *Bettino Ricasoli*, Torino, UTET.
- Westphal Bertrand (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. di Lorenzo Flabbi (2009), *Geocritica. Reale finzione spazio*, Roma, Armando.
- Wyatt W.J. (1869), *Reflections on the Formation of Armies. With a View to the Reorganization of the English Army*, London, Stanford.
- Zarri Gabriella (1999), “Introduzione”, in Ead. (a cura di), *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia. Secoli XV-XVII*, Roma, Viella, IX-XXIX.

Legami d'amore. Il diario inedito di Eleonora Rinuccini Corsini (1871-1872, 1881, 1883)

Valentina Fiume
Università degli Studi di Firenze (<valentina.fiume@unifi.it>)

Abstract

This article introduces an unpublished diary (1883) of Eleonora Rinuccini, Neri Corsini's wife, held by the Archivio Corsini in San Casciano. It does not follow the rules of the daily diary but in a few pages refers to important issues in the life of this educated woman.

Keywords: *autobiography, diary, Eleonora Rinuccini Corsini, Motherhood, Neri de' Principi Corsini*

1. Archivio Rinuccini

L'archivio della famiglia Rinuccini è stato sottoposto a numerosi interventi di riordino e inventariazione negli anni compresi tra il 1724 e il 1826. Con la morte di Pier Francesco Rinuccini (1788-1848) la sua casata si estingueva: ultime della famiglia erano le tre figlie, Eleonora, andata in sposa a Neri Corsini, Marianna, coniugata Trivulzio di Milano ed Emilia sposata, invece, con il conte Azzolino di Jesi¹. Gran parte dell'archivio di famiglia entrava allora in possesso della famiglia Corsini, portato da Eleonora. Da allora il Fondo Rinuccini ha seguito le sorti dell'archivio Corsini. L'archivio della famiglia Corsini era situato, in un primo momento, all'interno del palazzo omonimo in via del Parione a Firenze, ed è una delle più ricche raccolte private toscane, dal momento che in esso sono contenuti documenti che abbracciano ben sette secoli. Il documento più antico risale infatti al 1337 e tutto il patrimonio archivistico è composto da alcune migliaia di filze: documenti sull'amministrazione

¹Per eventuali approfondimenti: <<http://goo.gl/XAhE1b>> e <<http://goo.gl/NSTE4W>> (09/2015).

delle fattorie in età moderna; su attività commerciali e contabilità patrimoniale; l'archivio Rinuccini (qui confluito dopo il matrimonio tra Eleonora Rinuccini e Neri Corsini); carte di varia natura come contratti, testamenti, affitti, carteggi.

L'Archivio Corsini, a lungo conservato nel palazzo Corsini di via del Parione a Firenze, attualmente è custodito a San Casciano Val di Pesa nella Villa Le Corti, immersa nel paesaggio toscano.

2. *Accenni biografici*

Figlia del marchese Pierfrancesco Rinuccini e di Teresa Antinori, Eleonora Rinuccini Corsini nacque a Firenze il 28 agosto 1813. Il 30 aprile 1834, poco più che ventenne, sposò Neri Corsini, marchese di Lajatico. Con lui ebbe otto figli: cinque maschi e tre femmine. Nel 1856 Neri ereditò l'intero patrimonio della famiglia, essendo morto prematuramente nel 1853 l'unico figlio maschio del primogenito dei Corsini, Andrea duca di Casigliano. Questi mantenne però il titolo di principe, che alla sua morte, nel 1868, passò al figlio primogenito di Neri e di Eleonora, Tommaso. Eleonora Rinuccini Corsini è tra le figure femminili più interessanti della Firenze ottocentesca; di lei si conservano alcuni diari e le lettere, circa un migliaio, delle quali più di seicento fanno parte del ricco epistolario scambiato con il marito per più di venti anni (Rinuccini 2012). Eleonora proveniva da una famiglia ricca di beni e opere d'arte ed era una donna colta; il padre aveva educato le figlie alla cultura classica e a uno stile di vita austero. Eleonora possedeva una non comune e ottima conoscenza della lingua inglese, che poté mettere a frutto nelle relazioni che intrattenne con la comunità britannica di Livorno, nel periodo in cui il marito Neri fu governatore in quella città, dove Eleonora, nei periodi in cui vi abitò con il marito, fu punto di riferimento culturale e mondano. Aveva un carattere aperto e leale e condivise con Neri, che fu coinvolto in prima persona negli eventi del Risorgimento, gli ideali patriottici. Nel dicembre 1859, inviato in missione diplomatica a Londra dal governo toscano, Neri si ammalò e morì; la sua salma, trasportata in patria, ebbe sepoltura in Santa Croce. Eleonora gli sopravvisse a lungo e morì il 9 febbraio 1886.

3. *I diari*

Il diario, e in senso lato l'autobiografia, non è solo la scarica delle proprie emozioni, l'altrove in cui rifugiarsi, diventa nei secoli il luogo di ricerca della coscienza, del disciplinamento e dell'autocontrollo, testimoniando il desiderio di un io autodeterminato. (Pellegrini 2004, 44)

Nell'Archivio Corsini sono conservati alcuni diari inediti di Eleonora Rinuccini Corsini, scritti in età ormai avanzata; in uno le annotazioni iniziano nel 1871 e proseguono nel 1872, poi dopo una lunga interruzione la scrittura

riprende nel 1881 (Diario 2). L'altro quadernetto, quello qui pubblicato come Diario 1, reca all'inizio le annotazioni più antiche, del 1866; anche qui la scrittura poi si interrompe ed Eleonora lo riprende in mano solo nel 1883, tre anni prima della sua morte, per scrivervi le sue memorie.

E tuttavia Eleonora non vi compie un bilancio della sua vita: queste pagine sono piuttosto la confessione degli umori e malumori di una donna dell'Ottocento; il diario non è un deposito bagagli in cui abbandonare il proprio io legato, non è un pozzo in cui nascondersi né un cassetto in cui celare la propria personalità.

Ella confessa sin dalla prima pagina la propria incapacità di fare ricordo di sé:

Molte volte mi è venuto in mente di scrivere de' ricordi della mia vita. Più volte ho cominciato. Ma diverse ragioni mi hanno fatto interrompere... È difficile non essere costretti a parlare de' terzi e questo non è prudente, né spesso caritatevole! Adesso vorrei appuntare come per mia memoria de' fatti principali. Chi sa se riuscirò. (Rinuccini, Diario 1, c. 3)²

Abbiamo così un'autobiografia accennata, come un disegno solo tratteggiato ma che riesce a dare un'immagine di questa donna colta e generosa. Nora è giunta alla conclusione della propria vita ma il desiderio di fissare sulla carta alcune memorie è forte e necessario. Eleonora non costruisce se stessa attraverso la narrazione degli eventi quotidiani della sua vita o attraverso grandi riflessioni sulla propria identità, non assume una maschera, non realizza uno scritto *en travesti*.

Nei diari Nora custodisce il proprio volto privato, il retroscena intimo dell'immagine pubblica; alle pagine di piccoli quadernini è affidata la sua parte in ombra, tutto ciò che la sua maschera pubblica celava: le riflessioni sull'educazione ricevuta, l'amore per il marito scomparso presto, gli scontri avuti in famiglia, e soprattutto il rapporto con i propri figli e le proprie figlie. Questo diario del 1883, brevissimo (consta, infatti, di poche pagine) può essere definito un'autobiografia clandestina, inconsciamente rivelatoria della propria femminilità.

Scorrendo le pagine di questo piccolo quaderno sembra quasi di ascoltare un canto antico, viscerale che lega la donna contemporanea a quella moderna. In poche pagine il lettore può percepire la forza e la ferezza di questa donna, educata da un padre severo "ad una vita senza lusso, senza bisogni artificiali, né fisici né morali ad una continua abnegazione della propria volontà" (Diario 1, c. 3). Abnegazione, abnegare: l'etimologia conduce alla variante annegare; discostare l'animo, allontanarsi, annegare, perdersi, negare la propria volontà e quindi anche se stessi. "Assoluta abnegazione, annullare troppo il carattere

² Il diario 1866, 1883 verrà indicato nel testo con "Diario 1", il diario 1871-1872, 1881 verrà indicato con "Diario 2".

che pure è necessario in tutte le circostanze della vita. Importantissimo nella donna specialmente il sapere rinunciare alla propria volontà, ma bisogna averne una” (*ibidem*). Rinunciare alla propria identità appare essere il primo grande precetto imposto, da seguire in religioso silenzio. Ma Nora, con ironia, esclama che per rinunciare a se stesse, al proprio essere e alla propria volontà, è necessario essere consapevoli di possederle. Solo chi ha una volontà vera, viva, forte paradossalmente può abnegarsi.

Eleonora inizia a raccontare per accenni la sua vita, dalla fanciullezza alla maturità, ricordandosi dell’assoluto silenzio in cui erano relegate lei e le sorelle; non si poteva parlare se non interrogate, il silenzio era imposto anche nei rapporti tra sorella e sorella. Intimità negate. Nessun desiderio veniva esaudito se non per volontà dei genitori:

Fino all’età di 12 anni non avevo baciato che la mano ai miei genitori! Con le sorelle all’ora di pranzo entravo in salotto, non si doveva parlare se non interrogate. Non far chiasso, non parlare quasi neppure fra noi... Se qualche volta esprimevamo un desiderio era appunto la cosa che non ci veniva più concessa, anche se forse era stato pensato prima di accordarcela. (Diario 1, c. 4)

Nora, giunta alla fine della propria esistenza, traccia un parallelo tra l’educazione severa ricevuta dai propri genitori, soprattutto dalla figura sovrastante e dura del padre, e l’educazione impartita ai propri figli e alle proprie figlie, componendo un doppio binario, un gioco di specchi in cui tesse un controcanto tra la propria giovinezza, ora sfiorita, e quella che trabocca negli occhi dei propri figli:

Quando ho dovuto educare i miei figli tanto maschi che femmine, ho creduto fino dai primi anni imporre una obbedienza assoluta, senza ragionamento. Ma gradi a gradi, e specialmente verso i quattordici anni far capire che i genitori dovevano essere gli amici i confidenti de’ figli. Ragionare, non strapazzare specialmente su qualche mancanza confessata; spiegare perché non credevo concedere. (Diario 1, cc. 4-5)

Inizialmente segue le orme della propria educazione, rispettando i canoni dell’epoca, ma si rende subito conto della debolezza di fondo di questo metodo, e desidera qualcosa di diverso per i propri figli, esprimendo una concezione molto attuale del rapporto tra genitori e figli. Lei sognava di essere per loro confidente, amica, preferiva il confronto del dialogo all’ordine ciecamente dato, la dolcezza del ragionamento reciproco al mutismo imposto.

Il materno è la cifra con cui leggere questo diario, è una componente importante per inquadrare la figura di Eleonora Rinuccini; il suo esser madre differiva in parte dalla concezione ottocentesca che vedeva la donna come una procreatrice e che considerava la gravidanza una piena realizzazione dell’identità femminile. Esisteva anche una competizione fra le donne nel fare quanti più figli possibili, anche se spesso subentrava un sentimento forte di sorellanza che le univa in una condizione comune. Eleonora ebbe, come detto, otto figli,

due morirono in tenera età; quando nacque il suo primogenito, Tommaso, il quale avrebbe poi ereditato il titolo di principe, tutta la famiglia era raccolta intorno a lei, tutti “erano continuamente a sentire come stavo” (Diario 1, c. 9). Ma la gioia fu spezzata dalla nascita del primogenito della cognata Luisa Scotto, moglie di Andrea Corsini, primo nella linea di successione.

Trentaquattro giorni dopo mia cognata partorì felicemente un maschio pure, fu chiamato Amerigo! Rimase un po' asfittico nelle prime ore, ma poi fu sano e così poveretti l'avessero potuto conservare come di cuore lo desideravano.

Ma quale forte prima lezione delle cose di questo mondo ebbi allora! Non solo nessuno di casa Corsini si occupò più del mio bambino, ma il giorno stesso che nasceva Amerigo il principe o don Neri (non rammento) mi disse che sapeva che la vigilia avevo condotto il mio piccino in legno aperto, che avevo fatto benone che era la vera maniera di fortificarlo assuefacendolo a tutto! Già sapevo che al loro desinare la sera avanti avevano parlato con frasi assai forti della mia imprudenza!

Ma avevano il maschio nella linea diretta; del mio povero piccino non gli premeva più niente! (*Ibidem*)

Luisa Scotto aveva avuto tre precedenti aborti e anche quest'ultima gravidanza fu difficile: quando nacque Amerigo, tutto l'affetto sembrava essersi rivolto solo a lui, Eleonora e il suo piccolo Tommaso non contavano più granché dal momento che Neri non era il primogenito del principe. I rapporti tra le due donne furono sempre difficili, e si inasprirono soprattutto quando il giovanissimo Amerigo morì e il titolo passò al primogenito di Eleonora. Luisa non era riuscita ad avere altri figli, Nora invece ebbe otto parti; questo le divise ancora di più, probabilmente Luisa invidiava la salute e la capacità di Nora di incarnare la perfetta moglie dell'Ottocento. La vita familiare fu difficile in tal senso, non trovare un appoggio nelle cognate ma rivalità, invidia e freddezza. Il diario si conclude con un'amara considerazione, “quante riflessioni! Allora ignoravo che il Mondo è fatto così, e forse per questo la cosa mi fece molta impressione” (Diario 1, c. 10).

Donna, moglie, madre. Eleonora si abbandonava a gesti intimi e naturali con i figli, andando contro le usanze del mondo contemporaneo. L'allattamento, visto come un gravoso impegno da parte delle donne, per Nora era qualcosa di irrinunciabile e soffriva per il ricorso talvolta alla balia. Un gesto così affettuoso, così corporale era un desiderio troppo profondo e questo può chiarire, in gran parte, il legame forte e amoroso che lei aveva con i suoi figli. Spesso imponeva la sua volontà di allattare lei stessa le sue creature; nelle lettere al marito Neri, quasi sempre lontano, Nora racconta altri episodi di affettuosità quotidiana: permetteva, per esempio, ai suoi bambini di dormire e giocare nel letto matrimoniale tessendo con loro un legame dolcissimo, profondamente corporale, rafforzato forse anche dall'assenza quasi continua della figura paterna. Era lei il nucleo familiare, era lei la fonte di amore e protezione.

Anche nell'educazione Nora assumeva decisioni e atteggiamenti molto moderni: spesso coinvolgeva i figli nei suoi viaggi, sempre culturali, nutrendo

il loro spirito e la loro sete di conoscenza; lei stessa, poi, praticava sport andando a cavallo e portava con sé i figli, ritenendo l'attività sportiva all'aria aperta una delle componenti maggiori per una vita sana e salutare. Allo stesso modo era attentissima all'igiene, seguiva con curiosità le nuove scoperte scientifiche in campo medico e le sperimentava su se stessa e i figli. Per quanto riguarda l'istruzione, la Rinuccini scelse dei maestri privati per i figli maschi e delle istitutrici straniere per le figlie femmine, anche se i più piccoli frequentarono il Liceo classico statale "Dante" a Firenze. Volle affrontare tutte le curiosità e le domande esistenziali che avevano i figli e soprattutto le figlie, non accettava che ci fossero argomenti tabù e desiderava donare alla sua progenie le armi per affrontare la vita:

Anche su questo pensai a lasciare maggior libertà alle mie figlie, qualche volta parlare francamente con loro di disgrazie accadute in alcune famiglie. Della prudenza necessaria alle donne giovani, che insomma non credessero tutto color di rosa nella vita, ma dare un'idea de' doveri uniti al piacere di buona moglie, buona Madre! (Diario 1, cc. 6 e 7)

Nonostante le sue aperte vedute, Nora, in alcuni casi, non si distacca troppo dagli insegnamenti conformisti del tempo e quindi le sue figlie, benché fossero state educate alla lettura – soprattutto dei romanzi di letteratura straniera – non conducevano studi approfonditi in nessuna disciplina, fatta eccezione per la danza, il pianoforte, le lingue e il disegno. Questo fu l'unico limite dell'educazione impartita alle figlie. Per il resto, costruì un solido rapporto di apertura e comprensione con i figli, incoraggiando il primogenito Tommaso a interessarsi alla storia contemporanea che stavano attraversando. Sono gli anni del Risorgimento, l'Italia si prestava a cambiare totalmente la propria fisionomia, anche Neri partecipava agli eventi rivoluzionari, mantenendo un ruolo di primo piano.

In un altro diario inedito (Diario 2), che risale al 1871-1872 e al 1881, Eleonora riflette ancora sulla propria maternità; è un unico quadernino, anch'esso appena abbozzato, redatto in due lingue, l'italiano e il francese: ne deriva così un'alternanza di suoni e un alone di mistero sulle motivazioni di questa scelta. Il diario qui si trasfigura in una "lettera" a Dio, in un colloquio ritmato dalla continua locuzione "Mio Dio", che ricorre spesso nel testo, ansiosamente e angosciosamente. A Dio Nora vuol affidare le sorti e la vita dei propri figli:

Fate ch'essi siano compensati in questo mondo o nell'altro del bene che mi hanno procurato. Che la concordia la buona Armonia regnino sempre fra Loro. Uniti nelle afflizioni, ne' doveri, ne' principi, si sopportino, si consiglino, si ascoltino. (Diario 2, c. 6)

Le raccomandazioni a Dio divengono sempre più pressanti, quasi ossessive: Nora teme la fine della propria esistenza e ciò la spinge a confrontarsi con

le proprie paure e il timore di una possibile disgregazione dell'unità familiare che aveva, in vita, tessuto con tanta caparbia. Desiderava che i figli, le figlie, le nuore e i generi vivessero in armonia:

Mio Dio vi ringrazio! Mio Dio benediteli e compensateli voi del bene che mi fanno... Io vi supplico oh! mio Dio d'illuminarli, di proteggerli...

Benedite oh! mio Dio i miei cari figli, conservateli ai loro propri figli, dategli le forze per adempiere i loro doveri. Ricompensateli del bene che mi hanno fatto. (Diario 2, cc. 7 e 13)

Raccomanda anche i nipotini alle cure di Dio:

Ad i cari miei nipotini tutti buoni, affettuosi, oh! mio Dio benediteli benediteli tutti.

Che tutti riconoschino che da Voi viene ogni bene! L'ispirazione, l'aiuto, la forza per adempiere il nostro dovere. (Diario 2, c. 7)

In egual modo dimostra affetto e apprensione per i generi e le nuore, considerati anche loro come sangue del suo sangue:

Parlando de' miei figli intendo egualmente i miei generi le mie nuore tutti tanto buoni per me... per questa loro bontà quanto per la felicità che ciascuno di egli procura a quello de' miei figli che gli è a compagno. (*Ibidem*)

Apprensione, desiderio che tutto resti intatto, che tutto ciò per cui aveva faticosamente lavorato in vita rimanesse dopo la sua scomparsa. La Morte incombe come un'ombra, come un'inevitabile incontro che la angustia nonostante la fede in Dio, senza il cui aiuto e sostegno, non riuscirà a pensarla "a sangue freddo" (Diario 2, c. 6); a Dio chiede "che l'idea di una prossima Morte non mi abbandoni mai, fate ch'essa possa giungere in momento che sia preparata! Che possa non essere subitanea!" (Diario 2, c. 13).

Non solo il legame con i figli era così forte e vissuto in profondità da Eleonora, ma anche quello con le sorelle. Eleonora si consumava nel dolore per la lontananza da una delle sue sorelle, Marianna, coniugata Trivulzio: "quale dolore fosse quel distacco per me non ho mai tentato descriverlo tutte le memorie, gli affetti della vita si può dire erano stati comuni fra noi" (Diario 2, c. 12). Alcune pagine del diario 1871-1872 e del 1881, come abbiamo detto, sono scritte in francese ed è interessante che fosse quella la lingua usata nella corrispondenza con la sorella; dunque un linguaggio costruito su un alfabeto dei sentimenti, un intimo colloquio con una figura tanto vicina quanto distante. Il francese diventa il codice del rapporto intimo con la sorella:

Probabilmente non mi viene più fatto scrivere in francese per aver pur troppo troncata dal dì 9 gennaio 1880 quella corrispondenza costante espansiva che giornalmente tenevo con mia povera sorella Trivulzio. (*Ibidem*)

Nel diario che riportiamo qui trascritto, quello del 1883, accennando al proprio matrimonio, Nora si confronta con la vita coniugale dell'altra sorella più giovane di lei di tre anni, Emilia Azzolino, morta nel 1839:

Ah! povera Emilia, lei davvero ebbe luogo di mettere alla prova il risultato della buona educazione morale che ci aveva data nostro Padre.

Ne' pochi anni che visse col marito non una volontà, Essa lo amava ogni sacrificio per lei era (almeno in apparenza) un piacere. Lui era molto duro per lei. Due soli fatti accennerò. Incinta in estate la sera si trovava in Casa Rinuccini, tutti mangiavano, lei si disponeva a prendere un primo boccone di carne fredda, lui dal suo posto gli fece cenno che non doveva, lei lasciò subito senza dir parola.

Essa aveva i due denti di mezzo di sopra un po' macchiati, egli volle che se gli facesse cavare per metterli finti, essa lo fece senza ragionare. Si può supporre cosa fosse la vita giornaliera! (Diario 1, cc. 5 e 6)

Al contrario, il matrimonio con Neri non fu sterile e privo di amore. Eleonora si sposò nel 1834 alla sola età di ventuno anni; non aveva conosciuto uomo ancora, anche se gli era stato inizialmente destinato il conte Arese di Milano:

All'epoca alla quale compivo 18 anni, i matrimoni cominciavano a farsi un poco più col parere unito almeno, della giovane interessata. Vennero fatte ai miei genitori delle proposizioni per me. Un giovine milanese il Conte Arese, egli doveva venire in Firenze perché lo conoscessi... Era il 1831 il Conte Arese su compromesso politico, emigrò, andò in America. Rammento che quando mia Madre mi diede questa notizia, risposi ingenuamente che non avendo conosciuto ancora il giovine, ero proprio indifferente a questa cosa, Mamma se ne mostrava addolorata. (Diario 1, c. 7)

Nessuna scelta d'amore, nessuna libertà, ma un viscerale orgoglio la caratterizzava. Confessa che quel giorno diede in "un diretto pianto. Asciugate le lacrime me ne vergognai; volli analizzarle, fare un esame di coscienza" (Diario 1, c. 8). Desiderio di indipendenza, di liberarsi dalle briglie paterne e materne che la legavano e le impedivano di conoscere il mondo, desiderava esplorare e sondare ogni sfaccettatura, sbaragliare l'ignoranza in cui era relegata. Aveva trascorso la vita tra pettegolezzi di società commentati nel salotto della madre, privazioni da parte del padre, istruita a "sapere nascondere le proprie impressioni" (Diario 1, c. 6); soffriva molto questa mancanza di esperienza e di cultura della vita, una "totale ignoranza" (*ibidem*), e lei dovette farsi "molta forza perché tutti non se ne accorgessero" (*ibidem*). Fu il marito Neri a donarle un nuovo sguardo, ad aprirle gli occhi sul mondo, a squarciare quel velo che la rendeva cieca:

Quando mi maritai il povero mio Marito dovè poco a poco aprirmi gli occhi sopra ciò che purtroppo è il mondo che quasi dirò, per prudenza bisogna conoscere quando si deve viverci; non per occuparci de' fatti degli altri, ma sapere nascondere le proprie impressioni, non dimostrare severità in ciò che non vi riguarda. (*Ibidem*)

Il matrimonio con Neri fu deciso dalle due famiglie, come di consueto, ma Eleonora nutrì un vero sentimento per il marito, come testimonia il lungo epistolario con l'uomo sempre lontano; “nella nostra conoscenza vi fu del romantico” (Diario 1, c. 8) scrive, nel diario del 1883, e ricorda il dolore per la scomparsa prematura di quell'uomo con cui condivideva la vita. L'amore per lui le aveva definito un'identità cercata in giovinezza, in cui sentiva “il desiderio di essere considerata come qualche cosa, e questo al punto di lasciare la famiglia per... un chiunque!” ed era convinta che ciò che la “muoveva era l'amor proprio” (*ibidem*).

In una lettera del 15 gennaio 1840 scrive al marito:

La tua cara lettera che ho trovata al mio ritorno mi ha fatto anche più piacere: non ho potuto fare a meno di piangere leggendola, ma non so vi era qualche cosa per te e che quando siamo separati tu senta una parte del vuoto terribile che soffro io! Questo già è il mio solito egoismo, ma sai che qualche volta mi viene lo scrupolo che tu abbia a rammentarti i tempi tuoi felici in cui eri scapolo e che avevi tante seccature di meno. Seccature che ti ho procurate tutto io. (2012, 69)

Donna, moglie, madre. Dal silenzio alla parola, creò un nucleo familiare completamente diverso da quello in cui era nata e cresciuta; cercò di essere diversa dalle donne del suo tempo, costruendosi una cultura, appropriandosi delle altre lingue. Restò sempre madre e moglie, ma scelse di essere anche donna. Fece di un matrimonio concordato un amore vero, giocando con il marito nel fitto epistolario e suscitandone spesso la gelosia. Restò fedele ai propri valori e fino alla morte dimostrò coraggio e amore, l'amore di una madre.

4. Nota al testo

Nel testo abbiamo scelto di lasciare alcune coloriture della lingua fiorentina del tempo:

- “riescirò” per “riuscirò”
- “giovini” per “giovani”

Non sono stati aggiunti segni di interpunzione per non intaccare la vera natura del testo.

Le sottolineature nel testo sono dell'originale. È stata corretta la data di nascita: Eleonora aveva scritto “1883” – anno in cui scrive il diario – ma lei era nata nel 1813. Sono stati corretti solamente due termini maschili a cui Eleonora metteva l'apostrofo come se fossero femminili:

- “un'esame”
- “un'uso”

Ed è stato corretto “fa” con “fa”.

Sono state sciolte le abbreviazioni presenti nel testo.

“Daily Journal”³

21 Giugno 1866

Partenza del re per il campo. Pierino, ufficiale d’ordinanza effettivo =... terribile. Tre figli alla guerra. Lui, Dreino che da Cremona parte per Reggio con pezzi da assedio, Cino nel 1° Corpo d’Armata, sottotenente Lancieri di Aosta!

Che il Signore li benedica.

Mi sento molto vecchia per tante nuove emozioni. La famiglia, più complicata. La moglie di Pierino, giovane e delicata⁴. Quella di Masino⁵, vicino a partorire.

Cominciamo nella mattina Messa alla SS. Annunziata

Lunedì 25 giugno 1866

Cominciamo un triduo al Carmine. I miei cognati mi dimostrano molto interesse! Si sa che tutto il 24 si sono battuti i nostri, al di là del Mincio... atroci! Mi faccio forza; vorrei che nessuno leggesse nel mio cuore. Credo Cino solo impegnato, ma un figlio!⁶

Renacci 23 febbraio 1883⁷

Molte volte mi è venuto in mente di scrivere de’ ricordi della mia vita. Più volte ho anche cominciato. Ma diverse ragioni mi hanno fatto interrompere. Molto forse, l’indolenza che mi domina mi ha fatto profittare dei pretesti che mi si presentavano. È difficile non essere costretti a parlare de’ terzi e questo non è prudente, né spesso caritatevole! Adesso vorrei appuntare come per mia memoria de’ fatti principali. Chi sa se riuscirò.

Nata al 28 agosto 1813⁸ da ottimi genitori devo ringraziare il Signore perché nata non solamente di famiglia cattolica, ma di principi sani profondi della vostra santa⁹ Religione! Poi mio Padre, il quale nella sua giusta ed affettuosa severità, mi educò ad una vita senza lusso, senza bisogni artificiali, né fisici né morali ad una continua abnegazione della propria volontà.

³ Si tratta di un quaderno rigido in marocchino nero di 14,7 x 9,9 cm, costituito da 66 carte a righe. Sulla costola presenta il titolo a stampa “Daily Journal”; solo le prime dieci carte (fatta eccezione per la n. 2) sono scritte, le altre sono state lasciate bianche.

⁴ Il figlio di Pier Francesco (1837-1916) nell’ottobre 1863 sposa Luisa Barberini Colonna di Sciarra da Palestrina (1844-1906), sorella di Anna, moglie del fratello Tommaso.

⁵ Anna Barberini (Roma 1840 – Firenze 1911), figlia del duca Carlo Felice, aveva sposato nel 1858 il figlio maggiore di Nora.

⁶ ACF, campata 11, palco 1, c. 1.

⁷ La c. 2 è bianca. Il diario 1883 inizia dalla c. 3.

⁸ Nel testo “1883”.

⁹ Nel testo “santa”.

Non fuoco camera da letto sotto il tetto basso, vera soffitta.

A 18 anni soltanto cominciai ad avere il caffè e latte dietro preghiera della mia sorella maggiore già maritata!

Minestra, spesso in estate brodo e paste rancide, ma non si poteva non si doveva lagnarci.

// c. 4 // Fino all'età di 12 anni non avevo baciato che la mano ai miei genitori! Con le sorelle all'ora di pranzo entravo in salotto, non si doveva parlare se non interrogate. Non far chiasso, non parlare quasi neppure fra noi. Si serviva il thè e ci ritiravamo dopo le 10.

Se qualche volta esponevamo un desiderio era appunto la cosa che non ci veniva più concessa, anche se forse era stato pensato prima di accordarcela.

Veramente in questo mi pare che si potesse andare incontro al pericolo di generare la dissimulazione! Come pure nella assoluta abnegazione, annullare troppo il carattere che pure è necessario in tutte le circostanze della vita.

Importantissimo nella donna specialmente il sapere rinunciare alla propria volontà, ma bisogna averne una.

Il sapervi rinunciare è necessario anche agli uomini perché se più indipendenti, pel genere della loro posizione, de' loro doveri, le circostanze spesso anche a loro impediscono di effettuarle bisogna che la ragione domini

Quando ho dovuto educare i miei figli tanto maschi che femmine, ho creduto fino dai primi anni imporre una obbedienza assoluta, senza ragionamento. Ma // c. 5 // gradi a gradi, e specialmente verso i quattordici anni far capire che i genitori dovevano essere gli amici i confidenti de' figli. Ragionare, non strapazzare specialmente su qualche mancanza confessata; spiegare perché non credevo concedere;

Io a venti anni, quando mi maritai, tremavo davanti a mio Padre che amavo immensamente. Egli quel giorno cercava d'imporsi la severità, voleva che cominciassi a parlarli in tu, non mi riusciva vincermi. Non lo feci che al 1839 dopo la dolorosa morte di mia sorella Emilia Azzolino¹⁰ più giovane di me di tre anni: egli allora me lo chiese nuovamente, mi feci una gran forza!

Ah! povera Emilia, lei davvero ebbe luogo di mettere alla prova il risultato della buona educazione morale che ci aveva data nostro Padre.

Ne' pochi anni che visse col marito non una volontà, Essa lo amava ogni sacrificio per lei era (almeno in apparenza) un piacere. Lui era molto duro per lei. Due soli fatti accennerò. Incinta in estate la sera si trovava in Casa Rinuccini, tutti mangiavano, lei si disponeva a prendere un primo boccone di carne fredda, lui dal suo posto gli fece cenno che non doveva, lei lasciò subito // c. 6 // senza dir parola

Essa aveva i due denti di mezzo di sopra un po' macchiati, egli volle che se gli facesse cavare per metterli finti, essa lo fece senza ragionare. Si può supporre cosa fosse la vita giornaliera!

Tornando a me, dunque finché rimasi nella casa paterna la mia esistenza fu come una preparazione della vita, mi diranno è così per tutti il tempo della educazione.

Ma io mi preparavo ad una vita che non conoscevo affatto.

Anche nel salotto di mia Madre, mai discorsi che non si potessero sentire, più che ne'

¹⁰ Coniugata al marchese Pompeo.

conventi, negli educatori, dove al parlatorio le ragazze sanno tutti i pettegolezzi della società. Quando mi maritai il povero mio Marito dovè poco a poco aprirmi gli occhi sopra ciò che purtroppo è il mondo che quasi dirò, per prudenza bisogna conoscere quando si deve viverci; non per occuparci de' fatti degli altri, ma sapere nascondere le proprie impressioni, non dimostrare severità in ciò che non vi riguarda.

In somma lo confesso il passaggio da quella mia totale ignoranza, mi fu così sensibile, penoso, che dovetti farmi molta forza perché tutti non se ne accorgessero. Anche su questo // c. 7 // pensai a lasciare maggior libertà alle mie figlie, qualche volta parlare francamente con loro di disgrazie accadute in alcune famiglie. Della prudenza necessaria alle donne giovani, che insomma non credessero tutto color di rosa nella vita, ma sorta un'idea de' doveri uniti al piacere di buona moglie, buona Madre!

All'epoca alla quale compivo 18 anni, i matrimoni cominciavano a farsi un poco più col parere unito almeno, della giovane interessata. Vennero fatte ai miei genitori delle proposizioni per me. Un giovine milanese il conte¹¹ Arese, egli doveva venire in Firenze perché lo conoscessi. In Milano era maritata mia sorella Marianna al marchese¹² Trivulzio dovendo lasciar Firenze, sarei andata in quella città più volentieri che in altra. Era il 1831 il conte Arese fu compromesso politico, emigrò, andò in America. Rammento che quando mia Madre mi diede questa notizia, risposi ingenuamente che non avendo conosciuto ancora il giovine, ero proprio indifferente a questa cosa, Mamma se ne mostrava addolorata.

Io ero proprio di buona fede, ma tornata nella mia camerina diedi in un dirotto pianto. Asciugate le lacrime me ne vergognai; volli analizzarle, fare un esame di coscienza¹³. Dunque era tanta la mia mancanza di cuore, la // c. 8 // mia leggerezza, da desiderare di lasciar la casa paterna in qualunque modo, con un individuo che non conoscevo né di persona, né di carattere?

Mi parve di capire che ciò che mi muoveva era l'amor proprio. Alla mia età essere sempre trattata come una bambina di dodici anni mi umiliava. Sentivo il desiderio di essere considerata come qualche cosa, e questo al punto di lasciare la famiglia per... un chiunque!

A questo ho ripensato tante volte ed ho voluto che le mie figlie ad una certa età fossero come mie sorelle! Adesso poi questo è diventato un uso¹⁴ generale non vi è più merito. Se dovessi dire forse si è oltrepassata la cosa perché le ragazze mettano la bocca in tutti i discorsi. Io non vado in società, ma mi dicano che gli uomini fanno con le signorine i discorsi che anche le signore¹⁵ maritate non ammettevano 50 anni fa¹⁶.

Fu nel 1834 che sposai il mio caro, buono, ottimo Nerino che pur troppo mi fu rapito così presto. Nel 1859 di soli anni 54!

Nella nostra conoscenza vi fu del romantico, quantunque naturalmente le

¹¹ Nel testo "C.te".

¹² Nel testo "M.se".

¹³ Nel testo "un'esame".

¹⁴ Nel testo "un'uso".

¹⁵ Nel testo "Sig.re".

¹⁶ Nel testo "fa".

trattative furono fatte al solito fra le due famiglie. La moglie del maggiore de' figli del principe¹⁷ don Tommaso // c. 9 // Corsini, don Andrea, aveva avuto tre parti infelici¹⁸ si supponeva non avrebbe potuto portare a casa nessun figlio, ciò fece che il principe don Tommaso acconsentì e desiderò il matrimonio del secondo¹⁹ figlio don Neri. Mio Padre volle che fosse destinato per noi il Casino Corsini sul Prato diede a quest'oggetto scudi cinque mila in più della dote. Mentre si facevano i lavori per ridurlo, (ciò che mio suocero fece con molto lusso, senza economia) rimanemmo in casa Rinuccini. Lì nacque il nostro figlio maggiore che fu chiamato Tommaso!

Fu una gran gioia nella famiglia Corsini. Il Principe, suo fratello don Neri mi dicevano le cose le più graziose. Erano continuamente a sentire come stavo. Trentaquattro giorni dopo mia cognata partorì felicemente un maschio pure, fu chiamato Amerigo! Rimase un po' asfittico nelle prime ore, ma poi fu sano e così poveretti l'avrebbero potuto conservare come di cuore lo desideravano²⁰.

Ma quale forte prima lezione delle cose di questo mondo ebbi allora! Non solo nessuno di casa Corsini si occupò più del mio bambino, ma il giorno stesso che nasceva Amerigo il principe o don Neri non rammento mi disse che sapeva che la vigilia avevo condotto il mio piccino in legno aperto, che avevo fatto benone // c. 10 // che era la vera maniera di fortificarlo assuefacendolo a tutto! Già sapevo che al loro desinare la sera avanti avevano parlato con frasi assai forti della mia imprudenza! Ma avevano il maschio nella linea diretta; del mio povero piccino non gli premeva più niente! Quante riflessioni! Allora ignoravo che il Mondo è tutto così, e forse per questo la cosa mi fece molta impressione.

Riferimenti bibliografici

Archivio Corsini, <<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=c omparc&Chiave=178090>> (09/2015).

Archivio Rinuccini, <<http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag =comparc&Chiave=208654>> (09/2015).

Badon Cristina (2003), "Carte di donne conservate nell'Archivio della famiglia Corsini a Firenze", *Inventario*, <http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/ cartedidonne/cdd_03_badon.pdf> (09/2015).

— (2007), "Le donne di casa Corsini attraverso i loro scritti (XIX-XX secolo)", in Alessandra Contini, Anna Scattigno (a cura di), *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*, Atti della giornata di studio (Firenze, Archivio di Stato, 3 febbraio 2005), vol. II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 59-84.

— (2012), *Eleonora Rinuccini e la famiglia Corsini. Un matrimonio aristocratico nel secolo della borghesia (1813-1882)*, prefazione di Federico Lucarini, Roma, Aracne.

¹⁷ Nel testo "Pr.pe".

¹⁸ Luisa Scotto, moglie del cognato Andrea Corsini.

¹⁹ Nel testo "2.do".

²⁰ Sappiamo che, unico figlio, morirà molto giovane e senza eredi.

- Pellegrini Ernestina (2004), *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile del Novecento*, Cava de Tirreni, Avagliano.
- Rinuccini Eleonora (2013), «*Ti lascio con la penna, non col cuore*». *Lettere di Eleonora Rinuccini al marito Neri dei principi Corsini: 1835-1858*, a cura di Cristina Badon, Firenze, Firenze UP.

Memoria degli affetti. Giulia e Gino Bartolini, un carteggio degli anni di guerra (1917-1919)

Valentina Fiume
Università degli Studi di Firenze (<valentina.fiume@unifi.it>)

Abstract

This article introduces a series of letters, held by the Archivio di Stato in Florence, between Gino and Giulia Bartolini, father and aunt of the Florentine artist Anna Maria Bartolini and analyses the importance of the reconstruction of Memory. The artist produced a printed edition of this correspondence, which includes the diary of Caporetto written by Gino Bartolini.

Keywords: *Anna Maria Bartolini, First World War, Florence, Gino Bartolini, Giulia Bartolini*

Tu dici: “è pur fatto, un uomo del suo passato”.
Ma non c'è, non esiste il passato,
in nessun luogo: non lo tocchi
e non lo vedi. (Busacca 1994, 27)

1. Un epistolario della memoria

Cos'è la memoria se non un tentativo disperato di non farsi sedurre dall'oblio di sé? E il passato a cui l'uomo volge continuamente lo sguardo esiste? È al passato che la pittrice fiorentina Anna Maria Bartolini¹ guarda e

¹ Il Fondo Anna Maria Bartolini è conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, dove è stato depositato grazie alla cura dell'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne. Nel fondo, oltre ai documenti dell'artista, è custodito un epistolario tra Gino Bartolini, padre di Anna Maria, e la sorella di questi, Giulia, che risale agli anni 1917-1919. Le lettere furono raccolte in un volume a stampa nel 2002 con il titolo *Gino e Giulia. Lettere dal fronte, corrispondenza negli anni di guerra 1917-1919*. Insieme alle lettere, conservate in due cartelle, Anna Maria Bartolini pubblicò anche un diario del padre redatto durante la Prima Guerra Mondiale, nel periodo della disfatta di Caporetto. Il diario è conservato anch'esso nel Fondo, in una copia dattiloscritta. Anna Maria Bartolini (Firenze, 1934-2013), insegnò Discipline pittoriche tra

pensa, ricostruendo pazientemente il carteggio intercorso tra il padre e la zia durante gli anni della Grande Guerra; non ha solo conservato le lettere con cura amorosa, ma, successivamente, ha scelto di raccoglierte e stamparle, pur non pubblicandole in volume. La corrispondenza risale agli anni compresi tra il 1917 e il 1919 e consta di 355 lettere; qui vengono trascritte quindici lettere e il diario della disfatta di Caporetto. Ciò che interessa, oltre alla conservazione memoriale e archivistica di tali documenti da parte della pittrice, è rilevare, come accade in molti epistolari e diari di guerra, il modo in cui tale dolorosa esperienza si traduca in scrittura. Come osserva lo storico Antonio Gibelli esiste un vasto repertorio di testimonianze e scritture popolari riguardo alla Prima Guerra Mondiale; tanti sono gli archivi che conservano la memoria autobiografica popolare, tra i quali ricordiamo quello di Pieve S. Stefano.

I soldati al fronte, travolti dalla tragicità dell'evento bellico, sentivano primaria l'urgenza di raccontare l'esperienza che stavano vivendo: la guerra li accomunava in "un'irrepetibile e tragicamente casuale occasione di acculturazione" (Caffarena 2005, 44); molti scrivevano per fuggire da quella realtà devastata, da quell'umanità disintegrata sotto le bombe.

Lettere, cartoline e diari diventano così l'unico strumento di evasione, per sentirsi ancora vivi, ancora umani; oggetti che costruivano ponti di carta tra il mondo in cui erano stati catapultati e il mondo ormai lontano delle loro case. Oggetti magici, veri e propri talismani protettivi, "oggetti apotropaici carichi di benevoli e protettivi influssi" (Caffarena 2005, 50).

Anche il carteggio che qui presentiamo fa parte di questa lunga tradizione epistolare; nell'introduzione Bartolini fornisce brevi informazioni biografiche sulla zia Giulia e sul padre Gino Bartolini, nato a Firenze il 30 giugno 1898, licenziato presso l'Istituto Tecnico sezione Fisico-Matematica e poi laureato, dopo la Prima Guerra Mondiale, in Ingegneria Industriale presso l'Istituto Tecnico Superiore di Milano. Sposò Maria Cremona nel 1927 ed ebbe quattro figli: Alberto, Rodolfo, Anna Maria e Marco. Gino Bartolini visse, dal 1929, sempre a Firenze ed era ingegnere civile. Fu Sottotenente durante la Prima Guerra Mondiale e promosso al grado di Maggiore nella Seconda Guerra Mondiale. Morì a Firenze il 5 novembre 1980.

il 1972 e il 1987 al Liceo Artistico di Firenze; dal 1987 al 2000 ha tenuto corsi di Disegno e Incisione al Sarah Lawrence College. Viaggiò molto e tenne mostre in tutto il mondo oltre che nella propria città, ottenendo numerosi riconoscimenti. Nel 2010 una grande esposizione delle sue opere fu allestita all'Archivio di Stato di Firenze, dove ora è custodito il suo Fondo, ordinato da Antonella Ortolani in collaborazione con l'artista. Anna Maria Bartolini ha interpretato attraverso tele, disegni, incisioni lacerti della sua vita, spesso metamorfizzandoli. L'intera esistenza si svolge sulla tela e si rivela quasi un'autobiografia visiva il cui alfabeto è fatto di immagini, di colori e di sentimenti. Interessantissimo è il popolato bestiario della Bartolini: animali inquieti abitano le sue tele. Morte e vita, buio e luce. Alternarsi di impulso vitale e impulso mortale. Tutte le sfaccettature della vita sono sondate dal pennello di questa artista fiorentina. Tutto è avvolto nella malinconia e nella paura che sono catturate attraverso la chimica dei colori, trasfigurate in elementi inquietanti ed estraniati.

Giulia Bartolini nacque a Firenze nel 1887, moglie di Ernesto Boni ed ebbe due figlie, Vera e Ornella, la quale morì in tenera età. Giulia, invece, scomparve il 19 giugno 1966.

Nel volume a stampa Anna Maria avverte:

La trascrizione delle lettere e del diario è stata fatta il più fedelmente possibile rispettando punteggiature, eventuali sviste, cercando nel diario di riprodurre le posizioni delle frasi e dei periodi così come appaiono collocati nelle piccole pagine del taccuino. Ciò che non è stato possibile riprodurre, invece, sono le variazioni di calligrafia, variazioni dovute non solo alla precarietà dei momenti ma anche al variare degli stati d'animo. (Bartolini 2002, 5)

Le lettere rivelano sin da subito il profondo legame tra i due interlocutori, allontanati dalla guerra in corso. Gino è il più giovane tra i due e la sorella non verrà mai meno al forte sentimento protettivo nei confronti di quel ragazzo-bambino chiamato alle armi. Le missive contengono continue rassicurazioni da parte di Gino, il quale per esorcizzare la paura e per non gettare nell'angoscia i propri familiari, racconta nei minimi particolari ogni momento della vita militare: lo stato di salute, le condizioni in cui si trovava, la mensa, il dormitorio, le attività militari. "Come tu vedi nulla ci manca di ciò che è necessario ed utile" (Piacenza, 20.3.17) scrive alla sorella nella prima missiva.

Giulia, dal canto suo, non solo teme per la salute e la vita del fratello, ma mostra una certa apprensione per la condotta morale e per la fede in Dio:

Ogni tanto nelle tue care letterine ci giunge la tua spontanea conferma della costante perseveranza nella vita della virtù e ciò è per noi tanto conforto specialmente per la tua sorellina che ha posto quanto aveva di meglio per la tua educazione morale... Oh! lo so che non ti mancheranno i momenti di lotta terribili in cui l'uomo si trova quasi direi bersaglio del peccato che vorrebbe arrivare la sua anima; ma la sua fede candida ti salverà dandoti poi quella tranquillità di coscienza che è il più largo compenso ai più grandi sacrifici. (Stia, 21.7.1917)

Risponde Gino:

È necessario che ti dica, che ti parli, della mia vita morale? Qua nessuna traccia della vita borghese, della vita italiana viene a turbare l'animo nostro, io non guardo più un libro, più un giornale, vivo in un altro mondo, in una terra strana e non ho altra visione che la vostra, che quella degli amici. (Zona di guerra, 18.10.1917)

Gino vive in un altrove, in una lontananza quasi astrale, in un silenzio che procurava paradossalmente un senso di quiete; il frastuono della vita borghese era ormai distante e l'unica finestra da cui poteva osservare quella vita che ormai non gli apparteneva più era lo sguardo di amici e della sua cara famiglia che lo aggiornava costantemente. Le lettere, dunque, mostrano due sguardi: *battlefront* e *homefront*.

Gino descrive il fronte, il paesaggio che attraversa e da cui viene attraversato, gli spostamenti, gli alloggi, gli addestramenti, mentre Giulia raccoglie e racconta ciò che accade nella loro cara città fiorentina, nella politica, per le strade e in casa, luogo ancora privilegiato a cui far ritorno. Il lettore si trova così di fronte a due sguardi e a due scenari: quello della battaglia nel campo e quello di chi era lontano dal fango ma assisteva alla violenza e ai giochi di potere messi in atto.

La fede in Dio è un punto nevralgico nella vita di Giulia e Gino, entrambi si rifugiano nella preghiera per sfuggire alla paura. Giulia:

Sento che Dio ci preserverà da ogni sventura... Oggi ho cominciato la famosa e tanto efficace novena alla Madonna di Pompei e con le lacrime agli occhi le ho chiesto la salvazione del mio Nanni; ti pare che la Madre Celeste voglia negarci questa grazia. Certo prima che la meta si compia dovremo fare molti sospiri, ma poi sarà tanta la gioia che dimenticheremo i dolori subiti. (Firenze, 27.10.1917)

Noi pregheremo tanto la Madonnina e quella stessa Madonnina che ti salvò sui piani della Bainisizza ti salverà ora nei luoghi dove andrai. Credi che in tali frangenti non rimane che la fede, candida e forte che rialza e sorregge!

Tu ricordati che si avvicina la Pasqua, la Santa Pasqua e se non ci sarà dato passarla insieme, saremo uniti col pensiero e colla Fede! (15.3.1918)

Finisco questa mia chiacchierata facendo una calda raccomandazione che spero vorrai soddisfare: cioè di fare più presto che ti sia possibile la Comunione Pasquale! (Firenze, 12.5.18)

Però ti ripeto che non conviene scoraggiarci, oggi un saldo scudo sorge a difendere i nostri diritti e questo lo avremo nel "nuovo partito" che Dio manda come un raggio di luce tra tante tenebre. Eppure c'è nella bassa folla soprattutto un arcano mormorio, un sommesso bisbiglio verso questo partito che così all'insaputa di tutti si è fatto tanto grande, quasi come se ne avessero un vago timore di essere un giorno sopraffatti. È forse Dio sai, che si fa sentire, perché io ho fiducia che in esso tornino a vivere le belle massime di un tempo, quella giustizia e quella vera prodigalità del vero socialismo cristiano. (Firenze, 23.11.1919)

Gino:

Dunque stai tranquilla che non mi sono guastato fino ad oggi, non sarà certo il fronte che mi guasterà. Non temere, non temete, Dio vi renderà il vostro ragazzo, forse più uomo, forse più serio, ma certo sano e integro. (Zona di guerra, 18.10.1917)

La morte incombe con la sua ombra su tutta l'Italia travagliata dalla guerra. Due sguardi, due voci. Giulia si trova a Firenze, non troppo colpita inizialmente dalla violenza del conflitto mondiale; Gino invece vi è totalmente immerso. Particolarmente interessanti sono le lettere di Gino da quella che lui chiama "zona di guerra":

Carissima sorellina,

Ancora non ho avuto la vostra prima lettera, non potete immaginare con quale desiderio l'attenda.

Certo la vita di qua non è quella di Pavia; c'è solitudine e malinconia, specialmente ora con questo brutto tempo. Piove da tre giorni e fa fresco assai. Il lavoro si volge sempre la notte, perché di giorno non sarebbe prudente. Il nostro lavoro consiste nel preparare una seconda linea di difesa alla prima nel caso di un contrattacco nemico. Noi ufficiali facciamo a turno, due ogni sera. Tu vedessi nella notte l'impressione che fanno tutti quei razzi luminosissimi che sorgono dalle linee austriache e dalle nostre e i grossi riflettori che spiano da lontano ogni movimento delle truppe. L'altro giorno passarono altissimi due velivoli austriaci; tu avessi visto che bellezza! Non appena furono in vista subito le nostre mitragliatrici e i nostri cannoni antiaerei si levarono tuonanti e circondarono di fumo e di fuoco i due rapaci uccelli austriaci che subito se ne tornarono ai loro covi. (*Ibidem*)

Solitudine, malinconia, freddo, oscurità e fatica. Paura, ma tutto è nuovo e incredibile agli occhi di questo ragazzo di venti anni "chiamato a far l'uomo quando ancora la tua vita si svolgeva fra le pareti domestiche, fra i banchi di scuola, quando ancora avevi diritto di goderti tutta la spensieratezza... a compiere un dovere così alto e così difficile qual è quello di servire la patria, nel suo storico mondiale momento" (Stia, 21.7.17). Forte è il senso di fratellanza che scorre tra le file dei soldati, la guerra li rende eguali, uniti nella stessa fede e nello stesso desiderio di rivincita. La morte che aleggia, la paura che turba cuori costretti a essere coraggiosi, tutto questo produce quello che Gino Bartolini definisce un "affratellamento... grandissimo, soldati e ufficiali sono tutti fratelli" (Zona di guerra, 18.10.1917). Le gerarchie sono azzerate, non ci sono più differenze tra un soldato semplice e uno di grado maggiore; la guerra, come la morte, dona l'uguaglianza.

Due sguardi, dicevamo. Giulia racconta ciò che avviene a Firenze, offrendo uno specchio sulla realtà ormai così distante dal soldato Gino. Nella loro città ci sono scioperi, schermaglie, malumori e la consapevolezza che "non c'è pace e noi poveri giovani siamo proprio destinati a non godere più nulla e quasi ad augurarsi la fine di questa noiosa vita che non ci dà ormai più che noie e noie" (Firenze, 4.12.19).

In alcune lettere Gino descrive alla sorella il paesaggio in cui è immerso:

Dopo un ultimo giorno di lunga marcia, assai stanchi e spossati siamo giunti a nuova destinazione. Siamo a San Martino della Battaglia presso Solferino a sei chilometri dal Lago di Garda.

Abbiamo fatto anche una tappa a Goito, passando così per tutti i campi delle battaglie per la nostra indipendenza. Bei luoghi tutte le colline e ripiani che mi danno l'impressione della nostra Toscana pittoresca e profumata.

Il paese è ben poco, anzi si può dire che il paese non esiste; poche case di contadini...

Poi c'è un bel viale di cipressi che conduce all'ossario: un piccolo tempio consacrato alle ossa di quanti, italiani ed austriaci, caddero nella battaglia di San Martino.

La chiesetta è tutta piena di corone, di nostri tricolori e di epigrafi in tutte le lingue (tedesca compresa). Dietro l'altare maggiore c'è l'ossario: una folla di teschi che impressiona e commuove ad un tempo.

Poi più a monte c'è la famosa torre, svelta, alta e dominante, il suo faro, che in tempo di pace rimane acceso ogni notte, illumina tutto intorno fino al lago. (13.2.1918)

Di là sopra si ammira uno spettacolo che può dirsi davvero indimenticabile: dinanzi una varietà di collinette basse degradanti dolcemente, più avanti il bel lago azzurro, racchiuso, accerchiato ai lati da altissime montagne rocciose e scure; dietro a queste montagne giganteggiano davvero maestosamente le alpi bianche, rosee, azzurre, insomma iridacee sotto il sole che stamani batteva là sulle vette, attraversando le nubi.

E quelle Alpi sono le nostre Alpi. Il nostro Trentino che s'innalza quasi invocasse da noi la liberazione, e là dietro fra le fole di quei giganti vive Trento, attende Trento sanguinante, oppressa, ma ancora fiera, ancora invocante.

A destra poi si scorgono le due torri, i due sacri templi a San Martino e Solferino e in fondo là ancora sul lago: Sirmione e Peschiera e a sinistra Desenzano.

Alle spalle la pianura lombarda tutta spoglia e di color del rame, lontano poi si scorge appena la città di Mantova.

E questo cara sorellina, è il luogo dove dobbiamo lavorare e passare molte ore del giorno.

Per me è una gioia: mi seggo sopra un masso e fantasticando tra tanta poesia, mi godo la bellezza della natura e ringrazio Iddio che mi fa dominatore, che mi concede la grazia di poter godere pienamente, senza ostacolo, una sì grande opera di armonia, di splendore quale quella.

E là mi passano anche certe malinconie che a volte (ma di rado) mi assalgono, così, ad un tratto senza saperne il perché! (16.2.1918)

... che bellezza! La sera dopo la mensa, io solo, prendo il sentiero che sale sul monte e tranquillamente me ne vado su, su, sotto la luna bianca, sotto il cielo limpidissimo.

Sembrerà una sciocchezza, forse anche un romanticismo, ma pure è inutile, nessuno mi tiene dal farlo e ne provo un piacere immenso. Del resto che cosa di più bello ci può essere?

Quel silenzio assoluto, quella falce argentea, quella chiarezza di un panorama vastissimo; quell'apparente paralisi della vita, sotto cui si nasconde l'esistenza delle cose e degli animali e si svolge ininterrottamente una magica attività delle creature, tutto questo mi affascina e mi trattiene in tale strana contemplazione. (19.2.1918)

Anche nel diario, quasi telegrafico, in cui racconta la disfatta di Caporetto vissuta nell'umiltà della propria uniforme, Gino si abbandona a un pensiero sul paesaggio che lo circonda:

4 [Novembre] – Siamo ancora qua in attesa.

ore 22.30 – giunge improvvisamente un ordine di partenza indicandoci come tappa Lovadina.

Si cammina tutta la notte, sotto una splendida luna, purtroppo la serenità del cielo e la poesia della campagna ci lascia perplessi; gli animi sono tristi, le membra stanche e curve sotto il peso della fatica e del rimorso, incolposo però!

Resta intatta la fiera bellezza del paesaggio, incontaminata, assoluta. I luoghi sono quelli che ritornano in tanta letteratura del dopoguerra e in tanti resoconti tramandati in epistolari o diari; le Alpi statuarie e maestose, la limpidezza dei laghi in cui monti, cielo, e silenzio si rispecchiano, tutto testimonia una resistenza alla morte e all'oblio. Ed è la parola a fissare nella memoria gli istanti che andranno lentamente persi nel nulla. Significativo il passaggio in cui Gino umanizza il Trentino che invoca la liberazione.

Anche Giulia risponde al fratello concordando sul pensiero che:

Purtroppo c'è tanto male nel nostro bel paese che la Natura ha dotato di bellezze non comuni, di attrattive mondiali e ci vorranno degli uomini sani e delle menti sane e salde per poter svellere in un certo modo qualche radice gettata qua in questo incantevole giardino; dopo il lavoro intenso, morale e materiale che i nostri soldati oggi sostengono sulle frontiere della nostra Italia per ingrandirle e farle sicure da cupide straniere invasioni, ne incomincerà purtroppo uno ancor più intenso e più grande, forte, per ripulire la società, per annientare tutti quei principi sorti con una diabolica violenza ad impiagare la nostra bella gioventù, a deturpare i nostri più santi ideali e ci arriveremo oh se ci arriveremo!... Oh, se tutti gli uomini imparassero e si contentassero di ammirare una bella marina od un pittoresco panorama, di andare in estate dinanzi ad una notte stellata o di luna, di sognare visioni dolci e fantastiche al dolce suono di una musica lontana, quante meno brutture ci sarebbero e quanto più bella e più pura sarebbe la traccia che l'uomo lascia sulla terra. (Firenze, 12.5.1918)

Giulia è una donna del suo tempo, sani principi, fede incontaminata in Dio, donna di preghiera, donna/madre di suo fratello, figlia esemplare, vestale del focolare della sua casa. Donna di cultura, donna attenta alle tematiche politiche e sociali. Gino è un ragazzo, ancora, strappato alla sua famiglia, chiamato a un dovere irrevocabilmente; affronta con coraggio e orgoglio la chiamata alle armi, non ammetterebbe mai tutto lo sconforto e il terrore di fronte a un evento così tragico.

Dall'epistolario, come accade spesso, emerge il non detto. L'inquietudine forte nell'assillante domandare delle mancate lettere ricevute, il descrivere minuziosamente ogni singolo istante, perfino immersi nel fango. Non è soltanto un tentativo di rassicurare chi è lontano, è un modo per sfuggire alle emozioni imbavagliate dentro se stessi.

Come ricorda Quinto Antonelli nel recente volume *Storia intima della Grande guerra. Lettere, diari e memorie di soldati dal fronte* (2015), l'importanza che le lettere private di soldati e fanti, spesso illetterati, vengono ad assumere accanto alla memorialistica di ufficiali e letterati, i quali probabilmente pensavano a un ipotetico lettore futuro. Ma l'esperienza della guerra, la violenza, la fatica, l'orrore nelle lettere intime dei combattenti è resa nella sua immediatezza. La scrittura diviene un rifugio e una forma di salvezza; un tentativo di fermare il tempo, di sospenderlo e di scrollarsi via tutto il fango, il sangue e il dolore.

Anna Maria Bartolini compie un atto memoriale forte, ricostruisce un sillabario amoroso e fraterno tra due figure importanti della propria vita; non sono sue le parole ma scaturiscono dal canto antico delle proprie radici. La conservazione delle carte è la custodia di ciò che siamo stati e siamo e perfino ciò che saremo. Nel ricostruire l'intreccio delle voci della propria famiglia in un evento così epocale come la guerra, ecco che questa corrispondenza e il diario minimale della disfatta italiana diventano un piccolo tassello della Storia.

2. *Il diario*

In appendice all'epistolario di Gino e Giulia, Anna Maria Bartolini trascrive anche il diario del padre, scritto nel 1917 durante la disfatta di Caporetto. Momento cruciale della Grande Guerra e narrato da molti come uno degli episodi più significativi della storia italiana. Ricordiamo la ricca diaristica che conta i nomi di Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Curzio Malaparte, Carlo Emilio Gadda, Aldo Palazzeschi e quelli meno noti di Valentino Coda, Attilio Frescura e Paolo Monelli. Il diario di Caporetto di Gino Bartolini è in forma quasi telegrafica, che mira, come altri, a fissare sulla carta i momenti salienti della ritirata; Bartolini inizia a scrivere il 24 ottobre 1917 e il diario si interrompe il 23 novembre dello stesso anno; a volte si tratta di breve annotazioni ma costanti, scrive infatti quasi tutti i giorni e fissa anche gli orari in cui avvengono gli episodi di cui è al contempo protagonista e osservatore. Ciò che emerge, come in altri diari, è la grande confusione dovuta all'"assoluta e vergognosa mancanza di comando" (25 ottobre, ore 11). Come non ricordare le aspre parole di Carlo Emilio Gadda nel suo *Giornale di guerra e di prigionia*:

Che porca rabbia, che porchi italiani. Quand'è che i miei luridi compatrioti di tutte le classi, di tutti i ceti, impareranno a tener ordinato il proprio tavolino di lavoro? A non ammonticchiarmi la carte d'ufficio insieme alle lettere della mantenuta, insieme al cestino della merenda, insieme al ritratto della propria nipotina, insieme al giornale, insieme all'ultimo romanzo, all'orario delle Ferrovie, alle ricevute del calzolaio, alla carta per pulirsi il culo, al cappello sgocciolante, alle forbici delle unghie, al portafogli privato, al calendario fantasia? Quand'è che questa razza di maiali, di porci, di esseri capaci soltanto di imbruttire il mondo con il disordine e con la prolissità dei loro atti sconclusionati, provvederà alle attitudini dell'ideatore e del costruttore, sarà capace di dare al seguito delle proprie azioni un legame logico?..... Porci ruffiani, capaci solo di essere servi, e servi infedeli e servi venduti, al diavolo tutti... (1965, 142-143)

Alla loro marcia si aggiungono profughi borghesi, donne, bambini, anziani, in fuga dalle bombe, in preda all'angoscia e all'incredulità. Gli Austriaci avanzano e nessun luogo è più sicuro, gli ufficiali sono "tutti seri e pallidi" (27 ottobre, ore 19). Continua la lunga marcia, appuntata brevemente da Bartolini e il suo racconto si conclude con una riorganizzazione e una nuova partenza della Compagnia.

È interessante, ancora una volta, rilevare la proliferazione di diari privati di soldati comuni accanto alla grande letteratura di guerra. Ciò che li accomuna, al di là della paura e dell'angoscia, sono i sentimenti di sconfitta e di rimorso seppur senza colpe. Il diario, sebbene telegrafico e breve, di Gino Bartolini, che allora va a inserirsi in queste costellazioni maggiori e minori di memorie della guerra, appare interessante anche per le considerazioni, seppur sfuggenti, sul paesaggio, sulla bellezza che ancora sopravvive alla distruzione provocata dall'uomo. Forte è il contrasto tra la forza del paesaggio e la debolezza degli uomini: il primo resiste alla scelleratezza, gli uomini, al contrario, sono le vittime di se stesse. La serenità del cielo e la poesia della campagna che nota Gino Bartolini è stridente rispetto agli animi "tristi, le membra stanche e curve sotto il peso della fatica e del rimorso" (4 novembre, ore 22.30). Il diario si conclude con un accenno di riorganizzazione e, in fondo, anche di speranza.

3. *Nota al testo*

Sono state scelte quindici lettere delle trecentocinquantacinque che compongono la corrispondenza tra Gino e Giulia Bartolini, conservata in due fascicoli distinti: Lettere di Gino a Giulia (1917-1919) e l'edizione a stampa curata dall'artista, che rivela una profonda attenzione; solo in rari casi si sono notate trascurabili differenze formali con i testi manoscritti. Le lettere sono state trascritte dagli originali, segnalando nelle note eventuali cancellature, sovrascritture, ecc. presenti nei testi manoscritti e facendo di volta in volta riferimento al volume a stampa.

Il grassetto del diario di Caporetto è nel dattiloscritto, mentre il manoscritto non è presente nell'archivio. Le parentesi quadre sono originali nel testo.

Abbiamo uniformato le date delle lettere con la sequenza: luogo – quando presente –, giorno e mese in numeri arabi come negli originali, e anno scritto sempre per esteso.

1917

Piacenza, 20.3.1917²

Carissima sorellina,

Ieri fu un giorno di enorme confusione e perciò non trovai in nessun modo il tempo per scrivere una lettera, ma solamente quella affrettatissima cartolina che, spero, avrete certamente ricevuta.

² Le lettere di mano di Gino e di Giulia Bartolini qui pubblicate si conservano presso l'Archivio di Stato di Firenze, Fondo Anna Maria Bartolini, SEZIONE IV. La lettera del 20 marzo 1917 (c. 2) – scritta con matita viola è la prima del carteggio e nella versione a stampa si trova a p. 7.

Oggi finalmente dopo il “rancio” qui, disteso sopra il mio pagliericcio non elegante, ma assai comodo del resto, ho trovato un po’ di tempo che da ieri ho tanto anelato per dedicarmi a te.

Mentre scrivo è mezzogiorno; alle 11 abbiamo avuto il mangiare: una gavetta di brodo (assai buono davvero), un pezzo di carne lessa, cinque noci e la consueta pagnotta. Come tu vedi non c’è male.³

Stamani dopo la sveglia alle sei abbiamo fatto la pulizia nostra e della nostra camerata. Noi tutti siamo divisi in tante piccole camerate costituite da 10 pagliericci e da una branda per il caporale.

Però, siccome la scelta di queste camerate è facoltativa, come pure dei compagni, tu intendi subito come io e Puccioni ci siamo scelti una buona compagnia.

C’è il Vivarelli che io ho avuto per compagno in primo anno di Istituto, c’è il prof. Bonaventura figlio del famoso prof. Bonaventura che sta di casa sotto all’Ida Bozzi; poi uno studente di terza liceale, fiorentino, uno che ha fatto le commerciali, un altro licenziato d’istituto ed altri quattro tutti bravi figlioli seri e simpatici; tutti di idee⁴ affini tanto è vero che ci si riunì subito in modo da costituire, per così dire, il fior fiore della nostra compagnia di reclute.

Dopo la pulizia dunque, stamani abbiamo cominciato le istruzioni militari (già da ieri ci hanno insegnato il “saluto”). Le istruzioni si fanno in un piazzale grande chiamato il “poligono alto”; i nostri istruttori sono un caporal maggiore che è assai buono e un sergente che, almeno in apparenza, è alquanto antipatico.

Ieri ci hanno consegnato il corredo militare. Un bel corredo e completo davvero. Il vestito, che per ora è di quelli di tela chiara, torna come Iddio vuole, ma sperando che sia provvisorio lo lascerò stare com’è. Poi ci hanno dato due coperte belle grosse: un paio di mutande di lana, una camiciola di lana, un asciugamano, un paio di calzini celeste chiaro!, due pezze da piedi, una bella fascia di lana per la pancia, due fazzoletti in colore, grandi come tovaglioli (servono per canovacci) un berretto per casa; aghi, bottoni, anello, forbici, punteruolo; sacca-pane e zaino; la borraccia, una tazza di latta zingata e un paio di scarpe per fatica (per ora sono vecchie).

Questa è la roba che ci hanno finora consegnata. Come tu vedi nulla ci manca di ciò che è necessario ed utile. Ieri si fu tutto il giorno consegnati non per punizione, ma perché non avevamo ancora il cappotto e quindi non si poté uscire.

Oggi vedremo. Domenica usciti dal caffè (come già vi scrissi) io e il Puccioni si andò dal P. Verlatto dei Gesuiti che ci accolse fraternamente e per quel giorno stesso ci invitò ad una conferenza che tenne un sacerdote su Napoleone e noi vi andammo volentieri. Credi, avere delle persone amiche, delle persone buone quassù in luoghi nuovi per noi è davvero una benedizione divina. Suona la tromba che⁵ ci chiama di nuovo alle istruzioni e ti lascio, più tardi riprenderò a scriverti. Ore 5,30⁶.

Dopo tre ore di istruzioni e dopo aver mangiato il secondo rancio torno da te cara mia sorellina. Io quattro giorni che non vi vedo e già mi sembra molto. Speriamo che tutto vada bene e che presto possiamo tornare uniti e allora sai, uniti per sempre.

³ Parola cancellata dopo il punto, illeggibile.

⁴ Dopo “idee” aveva scritto “alle mie” poi cancellata.

⁵ Cancellatura prima di “chiama”.

⁶ Nel manoscritto “5 ½”.

Coraggio, coraggio fino da ultimo. Dio è buono e giusto e ci aiuterà certamente.

Anche oggi siamo tutto il giorno in quartiere.

Ti mando il mio indirizzo.

3° Reggimento Genio Telegrafisti

Caserma Vittorio Emanuele II

Scusami lo scrittaccio. Domani farò il possibile per scrivere meglio.

Addio Giulietta, ti bacio affettuosamente. Tuo Gino

Saluta tutti.

Come stai? Sei guarita dell'infreddatura? Riguardati mi raccomando e scrivi presto e molto, anelo ardentemente le tue parole e anche le tue dolci...predichette. Bacini.

Caro babbo, e tu come va, stai meglio del tuo incomodo guarda di non strapazzarti troppo lo stomaco senno' quando vieni quassù non potrai godere completamente.

Vi aspetto presto, vi dirò io stesso quando perché possa avere un permesso.

baci affettuosi

Gino

Saluti all'Ida

Stia, 21.7.1917⁷

Mio caro fratellino,

Ogni tanto nelle tue care letterine ci giunge la tua spontanea conferma della costante perseveranza nella via della virtù e ciò è per noi tanto conforto specialmente per la tua sorellina che ha posto quanto aveva di meglio per la tua educazione morale. Le preghiere di tante anime buone che chiedono a Dio la salvezza del tuo corpo e del tuo spirito sono dunque ascoltate lassù e ciò ti deve essere di conforto e di aiuto per l'avvenire. Oh! lo so che non ti mancheranno i momenti di lotta terribili in cui l'uomo si trova quasi direi bersaglio del peccato che vorrebbe arrivare la sua anima; ma la sua fede candida ti salverà dandoti poi quella tranquillità di coscienza che è il più largo compenso ai più grandi sacrifici. Oggi tu e insieme a te tanti altri, sei stato chiamato a far l'uomo quando ancora la tua vita si svolgeva fra le pareti domestiche, fra i banchi di scuola, quando ancora avevi diritto di goderti tutta la spensieratezza dei tuoi 20 anni; a compiere un dovere così alto e così difficile qual è quello di servire la patria, nel suo storico mondiale momento. E questo cambiamento repentino di vita deve essere costato tanto tanto! Tu hai dovuto sentire tutto il peso della responsabilità di te stesso colle sue nostalgie, colle sue titubanze, colle sue disillusioni amare. Ma quando in un giorno, non lontano, te ne tornerai in seno alla tua famigliola e per sempre ti sentirai felice ed orgoglioso di rientrarvi sano e riprenderai la tua vita domestica colla spensieratezza infantile di quando la lasciasti.

Hai fatto bene a prendere una purghettina stai però anche un po' in dieta e soprattutto non mangiare niente fra i pasti.

In codesti disturbi è necessario tenere l'intestino in gran riposo; fai uso di leggeri

⁷ La lettera (c. 2) è scritta con penna a inchiostro nero; nell'edizione a stampa appare alle pp. 45-46.

astringenti quali limonate lunghe. Polpa di tamarindi eccetera. Informaci come stai! Il caldo si fa sentire anche a Stia: ora mentre ti scrivo sono le 15; sudo come nel nostro salottino di Firenze, però è sempre un'altra aria e la mattina e la sera fa un frescolino refrigerante.

Oggi, domenica andrò con la solita comitiva a Pratovecchio per fare un po' i belli. A Firenze mi dicono che fa un caldo addirittura soffocante, una Signorina di qui che era andata per passarvi qualche giorno è dovuta riscappare perché non mangiava né dormiva più.

Ieri sera vidi passare strisciando in automobile che va a Bibbiena il Romei, in spolverina color kaky bello!!! Qui si sta organizzando una gita in Falterona, ma io non so se vi prenderò parte. Ti terrò informato.

Il babbo ti ricorda sempre e ti prega di curare la tua salute; astieniti un pochino anche dal fumare. Tanti bacioni affettuosi ed abbracci dal babbo e dal

tuo tombolo

L'Ida ti saluta. Buby fa il discolo ed è sempre fuori a fare il rissaiolo.

Pavia, 3.9.1917⁸

Carissima Giulietta,

Ieri ho preso servizio: sono stato assegnato alla 3^a Compagnia Complementare che ha la sua residenza a Pavia. Siamo sette o otto subalterni e il Comandante della Compagnia, un Capitano assai buono e molto gentile.

Ieri sera dunque alle 13,30 io e un tenente prendemmo la Compagnia e la conducemmo al Poligono a fare le istruzioni; scuola a piedi e attendamento (esercitazioni). Dopo un'oretta il Tenente andò via perché finiva il suo turno, ed io restai solo con settanta uomini sotto il mio comando, c'era un Sergente Maggiore, un Caporale Maggiore e dei Caporali. Li divisi in tre squadre e feci loro fare scuola a piedi; trovai un bel posticino all'ombra, sull'erba e in modo da sorvegliare le tre squadre, e me ne stetti seduto tutto il tempo dopo avere incaricato il sergente maggiore che i soldati facessero quello che dovevano fare. Alle cinque feci smontare le tende che avevano montate per esercitarsi, feci adunata e riaccompagnai la truppa alla caserma, attraversando la città, in testa alla compagnia con a fianco il Sergente.

Che te ne pare? È una bella vita sai, mentre gli altri camminano su e giù, sotto il sole, nella polvere io me ne sto seduto al fresco!

Prevedo però di essere troppo buono con i soldati; devi sapere che la Compagnia dove sono è costituita molto eterogeneamente, vi è un po' di tutto e di tutti, dal '99 al '74, feriti in guerra e reclute e perciò tu capisci che non si può essere molto severi; ieri ogni momento ne usciva dalle file e presentandosi a me: «Signor Tenente mi duole qui⁹; signor Tenente mi duole qua», e tutti mi domandavano di lasciarli riposare un momento, io un po' impacciato, in principio ne contentai uno o due, ma poi non volli più ascoltare nessuno!...

⁸ La lettera (c. 1) è scritta con penna a inchiostro nero. Nella versione a stampa si trova a p. 47.

⁹ Nell'originale cancellatura prima di "mi duole qui".

Stamani alla sveglia prima che i soldati uscissero dalle camerate abbiamo dovuto fare una minuziosa rivista ai corredi¹⁰, alle brande, ai portafogli e alle cassette, per vedere¹¹ se nessuno aveva fogli o scritti a danno dell'esercito; l'ordine veniva dal Ministero. Così uno per uno abbiamo frugato tutti gli uomini, i loro portafogli e tutto ciò che loro tenevano.

Ho osservato in molti di quei portafogli, delle immagini sacre, dei fiori secchi, delle letterine male scritte, e da tutto quell'insieme di ricordi, di ninnoli io vedevo tante madri, tanti babbi e tante sorelline tutte assise¹² a un tavolino per scrivere ai cari lontani e mi sentivo allora così affratellato con quei poveri figlioli che mi veniva la voglia di abbracciarli e l'avrei fatto se non avessi visto sul mio braccio lo scintillio della stella italiana.

Quassù non c'è la mensa ufficiali e quindi ognuno va per conto proprio; io mi sono trovato un albergo (quello dove ho dormito al mio arrivo) che mi è sembrato il più conveniente.

Senti, quando arrivai andai a mangiare in una trattoria piuttosto modesta e mangiai una minestra asciutta e un piatto di carne (e nient'altro) e spesi 2,30, mi sembrò assai e allora tornando all'albergo il proprietario mi propose una pensione lì da lui e vedendone tanti altri accettai.

Un pasto consiste in minestra, un piatto di carne guarnita e frutta o formaggio, questo per 2 lire; che ti pare? Domanda anche al babbo se ritiene giusta o no questa spesa.

Anche per la camera credo di aver trovato bene. Ho visto due o tre stanze ma, o perché fossero lontane dal Reggimento, o perché più care, non le ho accettate. Ne ho trovata una molto vicina al Quartiere e la pago una lira al giorno, il minimo che abbia trovato io e, francamente, mi pare che non possa trovare di meglio. È una bella stanza con una alcova, c'è un armoire, una toilette, un cassetto, uno scrittoio, una tavolina, una poltrona e una bella finestra, ben messa, pulita, con la luce elettrica e un buon letto. In complesso mi pare di essermi accomodato discretamente. La fatica non è molta davvero e il riposo è sufficiente e compensa il lavoro. La sera, dopo mangiato, vado a un caffè un'oretta e poi a letto, il giorno sono quasi sempre occupato.

Avverti il babbo che fino al 27 o al giorno della partenza, nel caso che dovessi partire prima, non avrò un soldo dal Regio Governo e questo mi secca assai.

Anche l'indennità di trasferta e di bagaglio (una sessantina di lire) mi verrà data con lo stipendio.

E voi che fate, come va a Firenze, c'è caldo? Spero e mi auguro che presto andrete a Scarperia per rimettervi un po' in forza.

E l'Ida se n'è dimenticata? Spero di sì.

Il mio indirizzo è questo:

S. Tenente Gino Bartolini

1° Reggimento Genio

3° Compagnia Complementare

Caserma Umberto I

Pavia

¹⁰ Prima di "corredi", "soldati" poi cancellato.

¹¹ Prima di "per vedere", "così uno" poi cancellato.

¹² Cancellatura prima di "a".

N.B. Hai scritto alla Sig.na Kienerk? Ti ha risposto niente in mio riguardo?
Mille abbracci da tuo buon¹³ Nannino.
Bacioni infiniti al babbo e saluti all'Ida

Gino

Carissima Giulietta,
Basta 7-1917
Certo ho poco tempo: sono stato assegnato nella 12^a Compagnia
per Complementari che ha la sua sede a Pavia.
Siamo sette o otto battaglioni e il Comandante della compa-
gna, un Capitano ormai bravo a modo quello.
Certo sono dunque alla 18.92 io e un Capitano perdiamo
la Compagnia e la conduciamo al Poligono a fare i due
giorni; ma a piedi - allungando l'andatura - dopo
un'ora il Capitano andò via perché finiva il suo turno
e io restai solo con settanta uomini sotto il mio comando.
C'era un maggiore maggiore, un cap. maggiore e 70 soldati.
Gli ordini mi furono spediti e feci loro fare strada per:
Lavori un del giorno all'una, nell'altro a un punto da
controllare le due squadre, e una in sotto ridotto sotto il
sergo dopo avere incaricato il sergente mag.¹⁴ che i soldati
batteranno quello che bisogna fare.
Alle cinque per smontare la parte che abbiamo montato
con i sergenti, fui avvertito e accompagnai la brigata
alla Caserma attraversando la città, in testa alla Compagnia
con il sergente
Che te ne pare? È una bella vita qui, anche gli
altri comandi mi si è già visto il sole nella gola.

1. Lettera di Gino a Giulia, 3 settembre 1917 (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Zona di guerra, 18.10.1917¹⁴

Carissima sorellina,

Ancora non ho avuto la vostra prima lettera, non potete immaginare con quale desiderio l'attenda.

Certo la vita di qua non è quella di Pavia; c'è solitudine e malinconia, specialmente ora con questo brutto tempo. Piove da tre giorni e fa fresco assai. Il lavoro si volge sempre la notte, perché di giorno non sarebbe prudente. Il nostro lavoro consiste nel preparare una seconda linea di difesa alla prima nel caso di un contrattacco nemico. Noi ufficiali facciamo a turno, due ogni sera. Tu vedessi nella notte l'impressione che fanno tutti quei razzi luminosissimi che sorgono dalle linee austriache e dalle nostre e i grossi riflettori che spiano da lontano ogni movimento delle truppe. L'altro giorno passarono altissimi due velivoli austriaci; tu avessi visto che bellezza! Non appena

¹³ Nell'originale sottolineato due volte.

¹⁴ La lettera (c. 1) è scritta con penna a inchiostro nero; nella versione a stampa si trova a p. 49.

furono in vista subito le nostre mitragliatrici e i nostri cannoni antiaerei si levarono tuonanti e circondarono di fumo e di fuoco i due rapaci uccelli austriaci che subito se ne tornarono ai loro covi.

Il nostro accampamento è bene al sicuro, si trova nascosto dietro a solide rocce in fondo ad una valletta. Intorno a noi stanno le batterie italiane che sorvegliano il terreno e lo difendono gloriosamente. Abbiamo costruito una bella baracca per noi sei e stiamo comodamente, i nostri attendenti sempre premurosi non mancano di farci ogni attenzione. Anche la mensa, ripeto, è buona; si mangia meglio che a Pavia. Si spende circa £ 3,80 al giorno.

E¹⁵ tu, carissima sorellina, come stai? Che fai di bello? M'immagino che anche a Firenze non debba star tanto¹⁶ bene, vero? Del resto di' pure ai fiorentini che si lamentano che i loro sacrifici non saranno mai quanto quelli dei nostri bravi soldati.

Speriamo che presto sia tutto terminato e torni un po' di sole su questa terra che da tanto vive nelle tenebre della barbarie e dell'ingiustizia.

Il babbo sta bene? Digli che pensi lui a regolarsi, perché se lo sapessi malato quale sarebbe per me il tormento e la sofferenza. Solo il sapervi in salute mi è di conforto e la speranza di vedervi ancora presto mi dà la forza e il coraggio a compiere il mio dovere di soldato.

In Compagnia abbiamo due canini, uno pomero e uno braccio che vivono sempre con noi e ci divertono con i loro giuochi canini.

L'affratellamento qua è grandissimo, soldati e Ufficiali sono tutti fratelli; i nostri uomini sono buoni e volenterosi.

Sappimi dire com'è andato a finire l'affare dell'Università e se è fatto tutto.

E Giovannino lo vedi sempre? Come va la sua salute? Digli che mi scriva, credo che non sarà eccessivamente occupato.

Anche alla Lina scriverò presto, salutala per me.

Non ho altro da dirti; cosa vuoi? È necessario che ti dica, che ti parli, della mia vita morale? Qua nessuna traccia della vita borghese, della vita italiana viene a turbare l'animo nostro, io non guardo più un libro, più un giornale, vivo in un altro mondo, in una terra strana e non ho altra visione che la vostra, che quella degli amici. Anche la mia fede mi dà coraggio immenso e mi regge in cuore la speranza e la convinzione che questo periodo non è altro che un passaggio, una prova.

Dunque stai tranquilla che non mi sono guastato fino ad oggi, non sarà certo il fronte che mi guasterà. Non temere, non temete, Dio vi renderà il vostro ragazzo, forse più uomo, forse più serio, ma certo sano e integro.

Coraggio, coraggio; guai! Se mancasse oggi, al momento forse più decisivo, sarebbe l'inacidimento dei sacrifici immani compiuti dai nostri fratelli.

Vi raccomando, di nuovo di scrivermi. Forse avrò bisogno di indumenti di lana, vi avviserò a suo tempo. Avete ricevuto il vestito? Fra giorni vi invierò qualche soldo; ora appena sarà possibile fare un vaglia. Addio.

Baci a te e al babbo.

Gino

¹⁵ Aveva scritto "voi" poi cancellato.

¹⁶ Cancellatura prima di "bene".

Udine, 27.10.1917¹⁷

Carissimi,

Dopo tre giorni di marcia, a piedi, dall'Altipiano di Bainsizza sono giunto a Udine in mezzo a una confusione del diavolo.

Non si sa quel che sia successo, nessuno di noi sa spiegarselo, speriamo bene; gli austro-tedeschi sono piombati in grande massa addosso alla nostra armata e l'ordine è stato di ritirarsi; forse sono già sulla destra dell'Isonzo.

Siamo qua a Udine in attesa di una riorganizzazione generale. Già però numerose forze vanno a trattenere l'impeto nemico.

State tranquilli per me che sono in ottime condizioni di salute e sono fortunato di trovarmi dove mi trovo.

Non vi impressionate mai di niente anche se non riceverete per qualche giorno notizie; anch'io non potrò saper niente da voi.

Ho perduta tutta la mia roba, che sarà forse in mano di quella mala genia austriaca. Appena sarà tornata un po' di calma torneremo in regolare corrispondenza. Forse questa lettera vi sarà consegnata da una Signora, che fuggitiva da Udine, passerà per Firenze e gentilmente ve la consegnerà; Lei stessa vi parlerà di me e vi dirà come mi ha trovato.

Speriamo che tutto vada bene e che si abbia la rivincita.

Vi bacio e vi abbraccio infinitamente con calda preghiera di mantenervi sereni e tranquilli con la Fede e la speranza nel cuore.

Addio baci tanti tanti

Vostro Gino

Firenze, 27.10.1917¹⁸

Carissimo fratellino,

La grande offensiva di quei manigoldi tedescacci ci ha prodotto una terribile impressione. Non potrai mai immaginarti con quale ansia si attende il postino, purtroppo ti sappiamo in luoghi molto avanzati e per quanto si faccia di tutto per conservare la calma non ti nascondo che dal 23 non siamo più tanto sereni.

Sento che Dio ci preserverà da ogni sventura ed attendiamo con fiducia la tua corrispondenza del 24.25.26.27 in cui ti sappia uscito incolume dalla leonina furia della razza teutonica.

Chi sa quale impressione avrai provato nell'assistere a codesta ridda infernale; però ti sappiamo saggio e riflessivo e certamente non avrai perso la presenza di spirito e non avrai dimenticato un sol momento chi ti aspetta vittorioso, ma sano e salvo. Bada non tacerci niente di quello che ti è accaduto in questo tempo, meglio sapere la verità che attendere nel dubbio atroce del domani incerto.

¹⁷ La lettera (c. 1) è scritta con una matita viola; nel volume a stampa p. 51.

¹⁸ La lettera (c. 1) è scritta con penna a inchiostro nero; nel volume a stampa si trova a p. 51.

Siamo¹⁹ oltremodo addolorati che tu non abbia ancora ricevuto niente da noi e dai nostri amici che ti hanno scritto fedelmente e non sappiamo quale mezzo usare per portarti la nostra parola affettuosa e consolante.

Giovannino è in campagna; ho parlato con Renzo e con la sua famiglia tutta che mi ha alquanto rinfrancato sulla tua sorte. Anche i Signori Pettinelli sono pieni di fiducia e la mamma è sicura che tu sei rimasto incolume in questa ridda infernale.

Oggi ho cominciato la famosa e tanto efficace novena alla Madonna di Pompei e con le lacrime agli occhi le ho chiesto la salvazione del mio Nanni; ti pare che la Madre Celeste voglia negarci questa grazia. Certo prima che la meta si compia dovremo fare molti sospiri, ma poi sarà tanta la gioia che dimenticheremo i dolori subiti.

Cesso di scriverti perché il dubbio che ancora i nostri scritti non ti giungano mi leva la voglia di prolungarmi. Quando saprò che ricevi regolarmente la nostra corrispondenza riprenderò a raccontarti tante cosine. Coraggio dunque e avanti.

Il babbo sta bene di salute ed io pure, lo spirito è un po' turbato, tu capisci che anche senza avere persone care non potremmo essere tanto lieti in tali frangenti, immaginati poi ad avere qualcuno che si ama tanto!

Addio dunque scrivi sempre e molto, abbiti intanto i più affettuosi baci del babbo e della

tua sorellina

Carissimo Ginetto
 Firenze, 27. 10. 17
 La grande affezione di
 quei manigolli bellocacci e la
 predotta una terribile impressione,
 non potrai mai immaginarti con
 quale ansia si attende il postino,
 s'arrischiare a leggere un foglio
 venuto avanti e per quanto si faccia
 di tutto per conservare la calma
 non si nasconde che del 27 non
 siamo più tanto sicuri.
 Solo che Dio è misericordioso che
 ogni ventura ed attendiamo con
 fiducia a tua corrispondenza
 del 27. 2. 26. 27. in cui parlavi
 di una persona uscita incolume dalla
 tempesta furia della ridda infernale
 che da quale impressione stai.

2. Lettera di Giulia a Gino, 27 ottobre 1917 (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

¹⁹ Aveva scritto "Sono" poi cancellato.

2.11.17²⁰

Carissima sorellina,

Piano piano si torna ad organizzarci di nuovo, presto potremo finalmente riprendere il nostro sacro e caro carteggio. Vorrei sapere se avete potuto vedere una delle tre persone che vi ho inviate, nel caso, s'intende, che fossero venute a Firenze. Anche il tempo è tornato ad essere bello; sono ora in Italia, molto in Italia, ai piedi delle Prealpi Carniche, giù nella splendida pianura veneta. Noi non sappiamo più niente di quello che succede in Italia, cioè a Roma, e al Fronte. Si spera che tutto proceda bene e che presto possiamo tornare alle nostre case.

Ti abbraccio e ti bacio tanto tanto e anche il babbo.

Saluti all'Ida e a tutti.

Gino

9.11.1917²¹

Mia carissima sorellina,

sono ora vicino a Padova e forse continuerò ancora la mia marcia podistica; pensa che dal 25 cammino, sotto l'acqua, sotto il sole, dormendo oggi in un fienile, domani in un bel letto con le piume, un altro giorno all'aria aperta e pure vedi, ti garantisco che sto bene, sono forte come un leone e ben sano. Abbiamo il nostro direttore di mensa che è un nostro collega e che pensa a trovarci l'alloggio e a prepararci la mensa nei villaggi oppure nei cascinali di campagna: l'altra notte ho dormito in un bel letto in una camera dove dormivano due bei bambini, due fratellini veneti. Può anche darsi che presto possiamo vederci di nuovo, però non pensiamoci sopra. Nel caso magari se io mi avvicinassi in giù voi potreste venirmi incontro e passare qualche ora insieme: vedremo.

Anelo il momento di fermarmi in qualche posto per poter ricevere notizie vostre. Quante persone forse mi avranno scritto senza che io abbia ricevuto niente; e dire che tutta la corrispondenza ultima l'ho perduta tutta, ci tenevo tanto! Pazienza. Saremo però rindennizzati del bagaglio smarrito e credo che ci daranno più di trecento lire. Dal 24 non ci cambiamo: che "cavalleria" e come corrono!!... Sarei curioso di sapere se avete ricevuto il vaglia speditovi; quando sarò a posto vi spedirò qualche altro soldo. Addio abbracci a te e al babbo.

1918

13.2.1918²²

Carissima sorellina,

Dopo un ultimo giorno di lunga marcia, assai stanchi e spossati siam giunti a nuova destinazione. Siamo a San Martino della Battaglia presso Solferino a sei chilometri dal Lago di Garda.

²⁰ La lettera (c. 1) è scritta con matita viola; nel volume a stampa appare a p. 52.

²¹ La lettera (c. 2) è scritta con matita viola; nel volume a stampa si trova a p. 52.

²² La lettera (c. 1) è scritta con penna a inchiostro nero; nel volume a stampa appare a p. 75.

Le passeggiate qua non mancano: Desenzano sul Lago, Peschiera, Ravoltella e tutta la Riviera. Si spera di stare qua un po' di tempo in pace e riposo.

Abbiamo fatto anche una tappa a Goito, passando così per tutti i campi delle battaglie per la nostra indipendenza. Bei luoghi tutte le colline e ripiani che mi danno l'impressione della nostra Toscana pittoresca e profumata.

Il paese è ben poco, anzi si può dire che il paese non esiste; poche case di contadini, un albergo che non è più tale dove abbiamo posto la mensa.

Poi c'è un bel viale di cipressi che conduce all'ossario: un piccolo tempio consacrato alle ossa di quanti, italiani ed austriaci, caddero nella battaglia di San Martino.

La chiesetta è tutta piena di corone, di nostri tricolori e di epigrafi in tutte le lingue (tedesca compresa). Dietro l'altare maggiore c'è l'ossario: una folla di teschi che impressiona e commuove ad un tempo.

Fuori vi sono diversi monumenti innalzati agli eroi caduti.

Poi più a monte c'è la famosa torre, svelta, alta e dominante, il suo faro, che in tempo di pace rimane acceso ogni notte, illumina tutto intorno fino al lago. Oggi sono andato con i soldati fino alla riva del Garda, però la fitta nebbia non permetteva una bella vista di tutta la riviera.

Per il pacco famoso non c'è ora una via. Spedirlo con indirizzo militare e come giungono agli altri giungerà anche a me; l'indirizzo sarebbe quello solito

1° Regg.° Genio

61^a Compagnia

Z.D.G.

Spedite così e certamente riceverò.

Si dice ora che le licenze le danno ogni sei mesi di zona di operazioni, così con ciò anch'io, verso marzo potrei venire in licenza. Ci pensi?!...

La salute è buona nonostante le fatiche di questi giorni.

Saluta Giovannino e Renzo.

Baci a te e a babbo

Tuo Gino

16.2.1918²³

Carissima sorellina,

Oggi abbiamo cominciato a "travailler": stamani presto, alle sette, sotto un vento e un freddo tagliente ma secco, siamo saliti sopra un monte dove dovremo eseguire il lavoro.

Ero però ben coperto e il freddo non poteva in nessun modo danneggiarmi. Di là sopra si ammira uno spettacolo che può dirsi davvero indimenticabile: dinanzi una varietà di collinette basse degradanti dolcemente, più²⁴ avanti il bel lago azzurro, racchiuso, accerchiato ai lati da altissime montagne rocciose e scure; dietro a queste montagne giganteggiano davvero maestosamente le alpi bianche, rosee, azzurre, insomma iridacee sotto il sole che stamani batteva là sulle vette, attraversando le nubi.

²³ La lettera (c. 1) è scritta con penna a inchiostro nero; nel volume a stampa si trova a p. 76.

²⁴ Prima di "più" ha scritto e poi cancellato "verso".

E quelle Alpi sono le nostre Alpi²⁵. Il nostro Trentino che s'innalza quasi invocasse da noi la liberazione, e là dietro fra le fole di quei giganti vive Trento, attende Trento sanguinante, oppressa, ma ancora fiera, ancora invocante.

A destra poi si scorgono le due torri, i due sacri templi a San Martino e Solferino e in fondo là ancora sul lago: Sirmione e Peschiera e a sinistra Desenzano.

Alle spalle la pianura lombarda tutta spoglia e di color del rame, lontano poi si scorge appena la città di Mantova.

E questo cara sorellina, è il luogo dove dobbiamo lavorare e passare molte ore del giorno. Per me è una gioia: mi seggo sopra un masso e fantasticando tra tanta poesia, mi godo la bellezza della natura e ringrazio Iddio che mi fa dominatore, che mi concede la grazia di poter godere pienamente, senza ostacolo, una sì grande opera di armonia, di splendore quale quella.

E là mi passano anche certe malinconie che a volte (ma di rado) mi assalgono, così, ad un tratto senza saperne le perché!

La mia "Enza" mi fa anche una bella compagnia, la notte la tengo con me, in una sua cuccetta, a mensa anche sopra una sedia vicina, a volte la conduco sul lavoro, insieme ai soldati che si divertono tutti con lei.

Ieri mi ha fatto una marachella! Figurati, mi ha strozzato una gallina; è entrata in un pollaio con tanta violenza che la contadina che si trovava là è fuggita, le galline anche e solo una (sventurata!!) è rimasta sotto le unghie del lupo.

Insomma non hanno neanche voluto i danni e così tutto è finito.

Oggi poi nel pomeriggio, ero libero e mi sono fatto una bella "galoppata" (e dico poco!!), con una bella cavallina, che ora è la "mia", la Nina.

Sono stato a Castiglione da cui ti ho inviata anche una cartolina. Ieri ho scritto a Icilio; a poco alla volta tornerò a scrivere a tutti: "tempo e pazienza" diceva quel buon uomo del Dott. Morelli:

state bene di salute come sto io e... coraggio. "Tout pour la Patrie" (va bene?).

Addio bacia tanto il babbo e abbracci

Per te tuo Gino

N.B. Che dice il babbo del rincaro dei sigari: dirà che non fuma più, è vero? Per tre giorni!!! E poi... daccapo.

Saluti all'Ida

baci Gino

19.2.1918²⁶

Carissima sorellina,

Questa volta sembra che non sia io il trascurato o, per lo meno, il pigro; da vari giorni non ho più una sola parola, mentre io quasi ogni giorno scrivo. Veramente oggi ho poche novità da raccontare, ho però una buona notizia: è giunta la disposizione dal Comando Supremo che stabilisce la licenza ordinaria ogni sei mesi effettivi in zona di guerra (ossia di operazioni) così di conseguenza anch'io verrò a passare una quindicina di giorni a casa, a rigore di termini dovrei venire verso il 15 di marzo, ma non pensiamo neanche a quella data e contentiamoci se verrò alla fine del mese, poiché

²⁵ "montagnie" poi corretto in "montagne", al posto di "rosee" aveva scritto "rosa". Prima di "iridacee", aveva usato "davvero" poi cancellato e sostituito con "insomma".

²⁶ La lettera (c. 1) è scritta con penna a inchiostro nero; nel volume a stampa appare a p. 77.

circostanze speciali, nella mia compagnia, impediranno di anticipare. Figuratevi con quale vivissimo desiderio attendo quel giorno!

Avrò tanto e tanto da parlare e da raccontare da esaurire il mio patrimonio... oratorio! Ho un bel fucile austriaco che vorrei portare per unirlo agli altri piccoli ricordi, ma sarà un po' difficile. Ho mandato il mio attendente in licenza: poveraccio, da tredici mesi non tornava in famiglia!

È passato da Firenze e con pensiero gentile, mi ha mandato una cartolina di piazza del Duomo.

Qua continuiamo a lavorare con una stagione splendida, già il tepore primaverile si fa sentire, che bellezza!

La sera dopo la mensa, io solo, prendo il sentiero che sale sul monte e tranquillamente me ne vado su, su, sotto la luna bianca, sotto il cielo limpidissimo.

Sembrerà una sciocchezza, forse anche un romanticismo, ma pure è inutile, nessuno mi tiene dal farlo e ne provo un piacere immenso. Del resto che cosa di più bello ci può essere?

Quel silenzio assoluto, quella face argentea, quella chiarezza di un panorama vastissimo; quell'apparente paralisi di della vita, sotto cui si nasconde l'esistenza delle cose e degli animali e si svolge ininterrottamente una magica attività delle creature, tutto questo mi affascina e mi trattiene in tale strana contemplazione.

Io non ricevo più niente da nessuno:

non scrivo e gli altri dicono che sono un trascurato e tacciono anche loro; scrivo e non rispondono neanche, io domando come debba fare e vorrei anche parlare con i Signori Puccioni e Volterra per sentire quali gravissime occupazioni impediscono loro di scrivere due sole righe (due, non più) all'amico lontano: di' pure loro che io sono quasi sempre occupato dalle 7,30 alle 10,30 e dalle 11,30 alle 17!!!...

Per questa volta salutali per me ma se non mi scrivono...

Addio baci affettuosi e infiniti

al babbo e a te

Tuo Gino

Saluta l'Ida la Famiglia Pettinelli
e Giovannozzi

15.3.1918²⁷

Mio caro Nanni,

La tua prossima partenza per il fronte certo non ci sorride molto; ma pazienza, speriamo che Dio ci dia la forza di sopportare anche questa volta la tua vicinanza al pericolo.

Noi pregheremo tanto la Madonnina e quella stessa Madonnina che ti salvò sui piani della Bainisizza ti salverà ora nei luoghi dove andrai. Credi che in tali frangenti non rimane che la fede, candida e forte che rialza e sorregge!

Tu ricordati che si avvicina la Pasqua, la Santa Pasqua e se non ci sarà dato passarla insieme, saremo uniti col pensiero e colla Fede!

Nel leggere la tua ultima letterina mi accorgo davvero che il mio fratellino è diventato un personaggio importante! E penso che dovrò mettermi in soggezione quando dovrò riceverlo.

²⁷ La lettera (c. 1) è scritta con penna a inchiostro nero; nel volume a stampa si trova alle pp. 82-83.

Povero il mio Mimmono, ti hanno fatto uomo prima del tempo, hai dovuto sentire sopra di te il peso di grandi doveri da compiere; ma ciò lascerà certo larga breccia nella tua vita ed un giorno ricordando sarai soddisfatto ed orgoglioso di aver compiuto dei doveri a cui non eri ancora preparato, d'aver sormontato dei pericoli fisici e morali che tu non avresti creduto²⁸ d'incontrare mai nella tua vita nemmeno di uomo maturo.

La nostra salute per ora è ottima, il morale discreto.

Oggi è una brutta giornata bigia, bigia e promette una acquerugiola continua e snervante che non facilita di certo il buon umore.

Il 2° sarà definitivamente chiamato il '900 esclusi quelli che non hanno ancora passata la visita, questi rimarranno sotto il giorno stesso della visita?!!! (vedi '99). E così ecco un'altra falange di famiglie nel pianto e nella costernazione. Ormai è un flagello d'Iddio che si scatena sulla umanità intera e finché non si saranno compiuti i grandi destini non avrà termine questa mostruosa epidemia. Sii dunque sempre buono e sereno, fai il tuo dovere e...pensa a noi!

Il babbo ti bacia tanto tanto insieme alla

tua sorellina

Saluti dall'Ida e da tutti gli amici

Firenze, 12.5.1918²⁹

Mio caro Nannino,

Rispondo alla tua ultima letterina animata da un santo sdegno contro quella parte di popolo fiorentino che così facilmente ha piegato sotto la falsa scuola colla quale si tenta educare poi le future società. Purtroppo c'è tanto male nel nostro bel paese che la Natura ha dotato di bellezze non comuni, di attrattive mondiali e ci vorranno degli uomini sani e delle menti sane e salde per poter svellere in un certo modo qualche radice gettata qua in questo incantevole giardino; dopo il lavoro intenso, morale e materiale che i nostri soldati oggi sostengono sulle frontiere della nostra Italia per ingrandirle e farle sicure da cupide straniere invasioni, ne incomincerà purtroppo uno ancor più intenso e più grande, forte, per ripulire la società, per annientare tutti quei principi sorti con una diabolica violenza ad impiagare la nostra bella gioventù, a deturpare i nostri più santi ideali e ci arriveremo oh se ci arriveremo! Io ho il cuore pieno di fede e quando, attraverso i tuoi scrittini leggo il fondo dell'animo tuo, la grande rettitudine ed onesta saggezza dei tuoi sentimenti, provo una contentezza infinita e nel mio orgoglio di sorellina felice provo già la gioia di sapere che un giorno potrò avere nella parte sana della società l'essere più caro che io abbia.

Io sento dalle tue letterine, dalle tue espressioni e considerazioni che un cambiamento è avvenuto in te, durante questo tempo che stai lontano dai tuoi, ma non è il cambiamento che turna e che addolora: forse non avrò più in te il caro bimbetto da sorvegliare e proteggere, ma un omino serio su cui trovare un appoggio ed un aiuto a cui ricorrere, perché no? nei grandi problemi della vita per chiederne la soluzione.

Tuttavia non essere troppo vecchio e conserva il candore della tua giovane anima ed abbandonati alle infantili e semplici distrazioni che sono le più grandi e le più belle.

²⁸ “nemmeno” poi cancellato e sostituito con “creduto”.

²⁹ La lettera (c. 2) è scritta con penna a inchiostro nero; nel volume a stampa appare a p. 93.

Oh, se tutti gli uomini imparassero e si contentassero di ammirare una bella marina od un pittoresco panorama, di andare in estate dinanzi ad una notte stellata o di luna, di sognare visioni dolci e fantastiche al dolce suono di una musica lontana, quante meno brutture ci sarebbero e quanto più bella e più pura sarebbe la traccia che l'uomo lascia sulla terra.

Finisco questa mia chiacchierata facendo una calda raccomandazione che spero vorrai soddisfare: cioè di fare più presto che ti sia possibile la Comunione Pasquale!

Io per Lombardini ti ho mandato una letterina e una cartolina dell'Ida: Spero che avrai tutto ricevuto e sarai contento specialmente delle notizie che il medesimo ti darà di noi. Egli ti porta un soffio della tua casina, del tuo salottino da desinare ove egli passò e si intrattenne col tuo babbino, la tua sorellina e la sua fida amica.

I due canoni purtroppo hanno dovuto essere immolati, tu non hai idea delle condizioni gastronomiche di quaggiù e pensi che avrebbero potuto farne a meno di questo canicidio: La Lina specialmente ne ha sofferto tanto che credi se vi fosse stato un mezzo anche il più difficile lo avrebbe messo ad effetto.

Basta, quando verrai vedrai da te e constaterai se dico il vero.

Però non temere che noi si soffra stiamo benissimo ed ogni sacrificio è nulla pensando a quelli che fate voi costà ove viene consumata la vostra gioventù le vostre speranze, le vostre più nobili aspirazioni.

Bubino, il vecchio Bubino, resterà felice superstita di tante batoste, il suo corpicciatolo può essere ancora nutrito da bocconcini nostri e dalle persone che gentilmente ci offrono dei secchierelli avanzatili; ma i canoni dovranno purtroppo scomparire adagio adagio per mancanza di pane.

Renzo per ora è sempre qui, pare che il suo corso si aprirà molto tardi così spera di rivederti e di stare qualche ora con te. Anche Giovannino ti aspetta per divertirsi un po' a sapere da te tante cose.

Mi ha detto che ti porterà via tutti i giorni dalla mattina alla sera, io gli ho detto il mio solito "verrò anch'io" e si è rassegnato a condurre la vita in tre.

Tanti tanti bacioni per oggi dal babbo e dalla

tua sorellina

Domenica sera

Saluti dall'Ida e dagli amici

1919

Firenze, 23.11.1919³⁰

Mio Caro Ginetto,

La calma è tornata nella città e voglio sperare che tutto sia finito anche a Mantova e che i picchetti armati vengano messi da parte; immaginavo già la tua tristezza per l'infuasto esito delle elezioni, anche noi sai e con noi tutti quelli che hanno un po' di sentimento hanno provato del vero dolore per la poca riconoscenza che il paese

³⁰ La lettera (c. 1) è scritta con penna a inchiostro nero; nel volume a stampa appare a p. 145.

ha avuto per tutti i sacrifici che soprattutto la borghesia contro cui oggi si riversano ingiuste accuse, immeritati odi ha fatto per la grandezza e l'onore del paese. Però ti ripeto che non conviene scoraggiarci, oggi un saldo scudo sorge a difendere i nostri diritti e questo lo avremo nel "nuovo partito" che Dio manda come un raggio di luce tra tante tenebre. Eppure c'è nella bassa folla soprattutto un arcano mormorio, un sommesso bisbiglio verso questo partito che così all'insaputa di tutti si è fatto tanto grande, quasi come se ne avessero un vago timore di essere un giorno sopraffatti. È forse Dio sai, che si fa sentire, perché io ho fiducia che in esso tornino a vivere le belle massime di un tempo, quella giustizia e quella vera prodigalità del vero socialismo cristiano. Ed ora veniamo a noi; quali provvedimenti si prenderanno a proposito di congedi, di esami, di licenze per gli studenti? Potrai riprendere i tuoi studi appena ristabilita la calma? Speriamo di sì! Il babbo è sempre molto preoccupato per gli affari, ma io ho buone speranze di poter finalmente tranquillizzare anche lui con una mia sistemazione. Ieri ho ricevuto una lettera di Reali dove si sente che ha dovuto sostenere grandi lotte in famiglia quasi, così mi dice lui, da guastarsi con essa; però mi prega di stare calma e di attendere serena che tutto potrà appianarsi. Io naturalmente anelo il momento di conoscere tutti gli ostacoli che la sua famiglia oppone a questo matrimonio di cui invece mi pare dovrebbe essere orgogliosa e felice. Ritengo però che l'affetto che Reali ha per me riesca vittorioso, si capisce che va la felicità bisogna guadagnarsela e se questa cosa va in fondo credo davvero di essermela meritata. Allora Ginetto le cose cambieranno un poco anche per te, almeno potrai forse portare a termine i tuoi studi. Cosa vuoi, anch'io pensare ad impiegarmi sarebbe una cosa molto difficile giacché si tratta invece di mandare a casa la donna per dar posto a tutti gli uomini disoccupati che sono molti. Insomma speriamo che Dio provveda e metta al posto anche me; presto spero dirti qualche cosa di più certo. Tu prega per me affinché tutto si compia per il meglio. Saluti e baci dal babbo. Un grosso bacione
da me tua Giulia

Ricordati di essere buono.

Firenze, 4.12.1919³¹

Carissimo fratellino,

E così scioperi, disordini, malumori... e chi sa mai cosa avverrà in seguito. Questi giorni credi che li abbiamo passati in una grande apprensione non tanto per noi quanto per te, perché sappiamo le malvagie intenzioni, i volgari e bassi apprezzamenti che la signora canaglia fa a vostro riguardo. Adesso è agli ufficiali che la loro benevolenza viene rivolta, proprio a coloro che se hanno una colpa è proprio quella di aver sacrificato tutto per il bene della patria e de' loro fratelli che mi sembrano oggi divenuti tanti caini. Ma lasciamo andare, al di sopra dell'ingiustizia degli uomini c'è Dio e guai se perdessimo la fiducia in Lui. Qui tranne la prima sera in cui vennero scambiati qualche tiro di rivoltella e qualche pugilato, non è successo niente, ma tu capisci che in questi due giorni di sciopero la città si profilava in un modo triste, preoccupante, se si pensa che adesso tutta Firenze è nelle mani della teppa data la maggioranza socialista. Insomma non c'è pace e noi poveri giovani siamo proprio destinati a non godere più nulla e quasi

³¹ La lettera (c. 1) è scritta con penna a inchiostro nero; nel volume a stampa appare a p. 146.

ad augurarsi la fine di questa noiosa vita che non ci dà ormai più che noie e noie. Ma io non voglio rattristarti ed anzi ti dirò che son ben lieta e con me il babbo di sentire che presto sarai qua per gli studi. È proprio vero? Anche l'aumento di stipendio mi fa piacere, così potrai star meglio e metterti da parte qualcosina per la roba borghese. Anzi ti prego di non fare spese da te, ma attendere che tu sia qua, si compra bene a Firenze credi e poi con me ti troverai molto meglio. Però se hai dei denari sarebbe bene che tu l'inviassi a me, stai certo che non te li tocco, solo quelli che vorrai mandarmi e che mi faranno molto comodo dato il mio stato di piena bohème.

Ho comprato il favoloso ricordino alla Rita, ho speso 30 lire, meno credi è impossibile anzi ti dirò che vi farò poca figura, ma pazienza, speriamo che basti il pensiero.

Ora siccome anche con te sono stati sempre premurosi e gentili, specialmente durante codesto periodo di lontananza, ho pensato di far loro cosa molto gradita, offrire un po' di fiori a nome tuo; così dispongo di una decina di lire, che ne dici? Tu me le restituirai perché io non saprei davvero dove trovarle.

Il babbo non intende rendermi niente delle 30 lire ed io non so come fare a recuperarle. Insomma mi dispiace di fare tanti piagnistei, ma che vuoi? Anche a questo dovevo ritrovarmi.

Delle "mie cose" te ne parlerò in altra mia; Reali si capisce torna in ballo, ho già avuto altri due colloqui ed ora ne aspetto un terzo. Certo c'è ancora un po' d'affare, non tanto per la malattia che ormai se n'è quasi scomparsa, quanto per la sistemazione.

Insomma la conclusione è che ci siamo rilegati e che abbiamo tutta la buona volontà di farla finita e presto. Speriamo che tu possa venire presto, discuteremo meglio e potrai aiutarmi presso il babbo qualora trovassimo in lui un po' di ostilità.

Scrivi subito facci sapere come te la sei cavata in questi torbidi giorni, io ho pregato sempre per te sai Ginetto e la mia Madonnina ti ha protetto.

Tu sii buono e stai contento. Ricordati del telegramma, cerca una frase un po' nuova, tu sai a quale critica vengono esposti gli auguri di tali cerimonie. Io sono stata invitata al rinfresco che sarà nella mattinata di Sabato in casa Giovannozzi.

Bacioni tanti dal babbo e
dalla

tua sorellina

Diario della ritirata³²

(Caporetto 1917)

24 Ottobre

ore 23,30 – Un ordine del Battaglione (1° 8°) ci ordina di ripiegarci a Bate prima dell'alba. In preda a grande commozione, scossi da un convulso tremendo, ci alziamo e disponiamo per l'immediata partenza.

³² pp. 149, 150 e 151.

25 Ottobre

ore 2,30 – è ancora notte alta. Il violento bombardamento della giornata s'è calmato, l'incendio di Draga va decrescendo, tutto è pronto, i baracchini sono stati completamente vuotati: partiamo.

ore 11 – Bate. Un improvviso allarme annuncia l'avvicinarsi degli austriaci – Succede un parapiglia violento, un fuggi fuggi generale; si prevede imminente il disastro. Nessun comando si trova più, i soldati spaventati gettano le armi, i carabinieri fuggono. Anche noi, dopo aver disperatamente cercato il Comando del Battaglione già scomparso, muoviamo verso l'Idemik [?] e cominciamo a ritirarci.

Mancanza assoluta e vergognosa di comando.

Arriviamo al kuk 711. Di là discendiamo verso l'Isonzo dove incontriamo la grande via già colma di truppe, di carreggi, di automobili.

segue:

Copia di appunti scritti durante la penosa marcia:

25 Ottobre

ore 17 – traversata del ponte E sull'Isonzo

ore 18 – La Compagnia si perde e si scioglie – Rimango con Rota e Simeoni (L'Ufficiale Zappatore che con noi lavorava in linea) pochi soldati e la chitarra di Compagnia. Seguendo la colonna si giunge alle 20 a Plava dove si viene ristorati lautamente da un Tenente del Genio addetto ad un parco.

ore 21,45 – in marcia su pel Corada verso Veroglio. A notte alta ci rifugiamo in una capanna, dove, alla meglio, si trova da riposare.

26 [Ottobre]

ore 7 – mattinata splendida – Si riprende la marcia e si sale tutto il monte.

ore 10 – Incontrato un carro si sale su e via a Brazzano in traccia del Comando della II^a Armata per essere di nuovo avviati ad un reparto.

Giunti là troviamo i profughi [profughi] di Corinons e di Gorizia, si dice che già gli Austriaci arrivano.

Ah! Maledizione!...

Il comando non esiste più.

ore 13 – Si trova un camion che ci conduce a Vencò. Di là alcuni carabinieri ci avviano a Dolegna e poi a Prepotto dove si giunge alle 16.

Anche là niente e un Capitano ci manda a Cividale.

ore 17 – traversiamo l'Indrio e siamo di nuovo in Italia, ma Dio, per quali orribili circostanze!

ore 19 – incontriamo i battaglioni di assalto con le bandiere al vento, urlano ebbri di vino e di sangue, come ossessi, per la via, passando, gettano bombe a mano.

Ci fermiamo ad una casa dove mangiamo pane fresco (preso dai forni militari, distrutti e incendiati) e scatolette di carne in conserva; là dormiamo.

27 Ottobre

ore 6,30 – Si riprende la marcia, si passa per Cividale che già è dato alle fiamme e attraverso i campi si arriva alle 12 a Premariacco.

Durante la via si vedono già le prime granate cadere sopra Cividale - «Gli Austriaci avanzano» si dice con angoscia da ogni parte.

ore 13 – si mangia alla meglio coniglio trovato dai nostri quattro soldati e alle 13,30 si parte – Passiamo Pradamano e il Torre dove sono distesi lungo di esso i soldati di Fanteria per fare una piccola resistenza; già le baionette sono innestate.

Nessun comando è possibile trovare, tutti ormai si avviano a Udine, a metà strada incontriamo il Maggiore nostro: Battista che dopo aver messo in libertà Simeoni, ci da l'appuntamento al Comando di Tappa di Udine.

ore 19 – si giunge ad Udine giriamo un po' per la città desolata e dopo ci dirigiamo al Comando di tappa. Anche là grande confusione, orgasmo generale.

Il Maggiore non esiste più!!!

Ufficiali superiori e inferiori, tutti seri e pallidi; su tavoli sono stese delle grandi Carte dell'Alta Italia, del Veneto.

Ci dicono di partire e di andare a Campofornido dove si è costituito un concentramento di truppe. Subito ci mettiamo di nuovo in marcia per il lungo viale pieno gremito di gente, non più soli militari, ma di disgraziati borghesi: sono i primi profughi, donne, bambini, tutti sconvolti si avviano, con le loro robe ammassate sui carri verso l'ignoto.

Si aggiunge lo spettacolo indecente, doloroso dei nostri soldati che sono irriconoscibili.

ore 20 – ci fermiamo presso il campo di Camions per riposarci e mangiare qualcosa.

ore 20,30 – Appare Dodola, il Comandante nostro di Bersa [?] con pochi soldati: ci diamo appuntamento per l'indomani e decidiamo di dormire in città.

ore 21,30 – Ci rifugiamo in casa di una Signorina ed una Signora di Udine che gentilmente ci accolgono presso di loro.

Saputo che la Signorina andrà a rifugiarsi a Firenze le do una lettera per portarla a casa mia.

28 Ottobre

ore 7 – Abbandoniamo la casa ormai vuota e affidata ai nemici che, purtroppo, sono alle porte di Udine (così crollano due anni di eroici sacrifici, per la delittuosa inettitudine dei nostri comandi).

Riprendiamo tutti la marcia, sotto una pioggia tremenda e ininterrotta, a piccole tappe di brevissimo riposo, segnando la desolata colonna di quella massa incosciente che si muove automaticamente e dolorosamente si arriva alla sera a Codroipo dove

ci rifugiamo in un cascinale. Là i nostri soldati ci approntano alla meglio una piccola mensa costituita in gran parte di gallette, zucchero e cognac trovato per via. Pernottiamo là stasera.

29 Ottobre

ore 4 – le donne di casa ci svegliano per un allarme, urlando: «Gli Austriaci, vengono». Noi, indifesi, storditi, riprendiamo la dolorosa marcia.

Si odono già le fucilate nemiche! Troviamo ancora dei nostri soldati.

ore 10 – Si attraversa il Tagliamento; Dio si prevede il disastro terribile, un'altra difesa d'Italia sta per crollare.

Al di là del fiume facciamo tappa in una casa per mangiare.

I viveri scarseggiano: unica risorsa è costituita dai pollai!

ore 12 – Alcune pattuglie nostre si avviano verso il fiume. Che ironia!! così si vuol vincere la nostra guerra!... scappando.

Velivoli nemici, maligni occhi scrutatori volano sul cielo nostro...

ore 13,30 – si parte per Casarza dove si giunge alle *17* in mezzo ad una vera Babilonia. Troviamo Previali, un aspirante della 90^a e con lui dormiamo tutti in un fienile.

30 Ottobre

Da Casarza andiamo a Pordenone, facendo un'altra lunghissima marcia, si arriva alle *16,30* – ci fermiamo in una casa sotto la ferrovia e (finalmente!) in tre si trova una bella camera in un albergo –.

Sacro riposo! dopo tanti giorni di vita raminga, disperata – ma il nemico è sempre dietro di noi e per quanto? Non un Comando abbiamo incontrato... saranno forse a Roma in Congresso!!...

1 Novembre

ore 7 – Partiamo per Fontana Fredda dove ci dicono esservi un Concentramento del Genio. Giunti là nessun concentramento esiste:

Infamia delittuosa!... purtroppo siamo ancora ben lontani da un principio di organizzazione!

A Fontana Fredda trascorriamo tutta la giornata.

Ci riuniamo con molti altri nostri soldati e altri due ufficiali: un Tenente: Marchigiani e un Sotto Tenente: Visentini; arriva poi anche Verzuti e così gli Ufficiali della 61^a sono al completo – unico conforto: conservare la nostra piccola unità intatta.

Con loro giunge anche la sezione da Ponte superstiti dalla lunga marcia.

2 Novembre – Si parte alle *9* e si va a Fratta.

3 Novembre – Si passa la giornata a S. Vendemiano – dopo essere stato alla spesa viveri, me ne vado a riposare in mezzo ai campi –

4 [Novembre] – Siamo ancora qua in attesa.

ore 22,30 – giunge improvvisamente un ordine di partenza indicandoci come tappa Lovadina. Si cammina tutta la notte, sotto una splendida luna, purtroppo la serenità del cielo e la poesia della campagna ci lascia perplessi; gli animi sono tristi, le membra stanche e curve sotto il peso della fatica e del rimorso, incolposo però!

ore 5 – ci fermiamo due ore a Spresiano, poiché la stanchezza è tale da non poter continuare la marcia – ci rifugiamo nei cortili di un ospedale –. Piove, Rota ed io ci accomodiamo dentro un carrozzone addetto all'ospedale stesso –. Partiamo alle 7 e alle 8 giungiamo a Lovadina, ci accantoniamo fuori del paese e sostiamo tutto il giorno –

6 Novembre

ore 7 – partiamo per Treviso; passiamo per S. Artenio e alla sera alle 17, siamo intorno alla città.

Giunti a un chilometro al di là della città – ci fermiamo in una casa per passare la notte – siamo accolti gentilmente da una Signora con due figlie che ci preparano dei buoni letti a tutti.

7 Novembre

ore 8,30 – passa in automobile S.E. Cadorna – Cosa possiamo dire di lui, oggi?!...!

ore 9 – partiamo per Campo S. Piero dove si arriva alle 17, qua pernottiamo. Siamo già riuniti col Battaglione, il Cap. Perelli, più elevato in grado, prende il comando del Battaglione.

ore 18 – Vedo in automobile S.M. il Re curvo, invecchiato e pensieroso. Forse è il migliore degli Italiani.

8 [Novembre] – Partiamo, passiamo Ronchi e ci fermiamo a Mestrino.

9 [Novembre] – Andiamo a Bastia, passando per i Colli Euganei. Mi alloggjo presso un Ingegnere in una bella villa –

10 Novembre –

ore 6 partiamo per Poiana Maggiore.

ore 9,30 – Ci fermiamo ad Albettono fino alle 13; passiamo per Noventa.

11 Novembre – Andiamo a Montagnana dove finalmente posso rifornire un po' il mio corredo.

12 [Novembre] – Andiamo a Sanguinetto passando per Legnago.

13 [Novembre] – a Mantova; sostiamo nei pressi della città.

16 [Novembre] – Faccio una breve tappa a Guastalla, poi si parte per Rolo Emilia e qua ci fermiamo definitivamente.

17-22 [Novembre] – Riorganizziamo alla meglio la Compagnia cominciando a fare istruzioni ai nostri soldati.

È un paesino ideale; ben visti da tutti e festeggiati.

23 [Novembre] – si deve partire per il Campo di Riordinamento del Genio di Guastalla, e siamo destinati a Novellara.

Riferimenti bibliografici

Antonelli Quinto (2014), *Storia intima della Grande Guerra. Lettere, diari e memorie dei soldati dal fronte*, con un DVD del film di Enrico Verra *Scemi di guerra*, Roma, Donzelli Editore.

Bartolini A.M., a cura di (2002), *Gino e Giulia. Lettere dal fronte, corrispondenza negli anni di guerra 1917-1919*, Firenze, Arte e Professioni.

Busacca Helle (1994), *Pene di amor perdute. Rime e assonanze 1945-1964*, Ragusa, Cultura Duemila.

Caffarena Fabio (2005), *Lettere dalla grande guerra. Scritture del quotidiano, monumenti della memoria, fonti per la storia. Il caso italiano*, presentazione di Antonio Gibelli, Milano, Edizioni Unicopoli.

Gadda C.E. (1965 [1955]), *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi.

Gibelli Antonio (2015), *La guerra grande. Storie di gente comune 1914-1919*, Roma-Bari, Laterza.

Isnenghi Mario (1967), *I vinti di Caporetto. Nella letteratura di guerra*, Vicenza, Marsilio.

Ortolani Antonella, a cura di (2014), *Archivio di Anna Maria Bartolini. Inventario*, online <www.archiviostato.firenze.it/memoriadonne/.../cdd_52_ortolani.pdf>

Pellegrini Ernestina (2004), *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile del Novecento*, Cava de Tirreni, Avagliano.

Tachigrafie del blu. Il diario di viaggio di Vittoria Galli Contini Bonacossi (26 marzo – 7 aprile 1932)

Diego Salvadori
Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract

This article presents an unpublished diary (March-April 1932) of Vittoria Contini Bonacossi, held by the Archivio di Stato in Florence. Analysis of this document shows how the diary goes beyond the typical characteristics of this literary genre – as a mere registration of facts –, to become a means of communication with a hypothetical posterity.

Keywords: *autobiography, diary, Gender Studies, travel literature, Vittoria Galli Contini Bonacossi*

Si trascrive e si presenta un diario ancora inedito di Vittoria Galli Contini Bonacossi, relativo al periodo 26 marzo – 7 aprile 1932, donato in fotocopia dagli eredi Donatella e Ugo Contini Bonacossi all'Archivio di Stato di Firenze. Il fondo "Vittoria Galli Contini Bonacossi" è al momento costituito da dieci taccuini manoscritti e, in base della numerazione romana progressiva apposta dalla stessa Vittoria, si articola in due nuclei distinti. Al primo gruppo, appartengono i taccuini I-VIII – poi editi a cura di Silvia Zaninelli (Contini Bonacossi 2007-2008): I, "Il mio diario di bordo", dedicato al figlio Sandro e alla moglie Valentina Vannicelli, novembre-dicembre 1926; II, "Il mio diario per i miei cari figli", dedicato a Sandro, Vittorina e Valentina, dicembre 1926 – gennaio 1927; III, "Le mie memorie di viaggio per i miei cari figli", gennaio-febbraio 1927; IV, "Le mie memorie per i miei cari figli e nipotini. Ricordo del nostro lungo viaggio dell'America del Nord...", febbraio 1927; V, "Diario del nostro viaggio in America del Nord", febbraio-marzo 1927; VI, "Diario dedicato ai miei cari figli e nipotini", marzo 1927; VII, "Diario dedicato ai miei figli Alessandro Valentina Vittorina e nipotini", marzo 1927; VIII, "Diario del nostro viaggio nell'America del Nord. Dedicato ai miei figli e nipoti", aprile 1927. La seconda parte è invece costituita da due taccuini manoscritti inediti, dedicati alla nuora Valentina¹, anch'essi ordinati per

¹ Moglie di Sandro Augusto Contini Bonacossi.

numerazione romana progressiva: II, maggio-giugno 1933; III, giugno-luglio 1933 (manca il diario I di questo viaggio). Si aggiunge a questi la fotocopia del diario qui presentato, conservato in originale presso gli eredi.

1. *Una genealogia esponenziale*

Se tutto ha origine, come nel nostro caso, da un testo manoscritto, per Vittoria Galli Contini Bonacossi e i suoi diari di viaggio diviene fondamentale uno sguardo ravvicinato al testo e alla “carta” *tout court*, proprio perché è impossibile prescindere dall'immediatezza di una scrittura nervosa e in fermento: tachigrafia costante di spunti e pensieri, nel tentativo estremo di assicurare una leggibilità alle trame sbiadite dell'esistenza. Vieppiù emerge un'altra prerogativa di questa grafia del Sé, forse più di carattere squisitamente teorico, ma che permette di illuminare la natura protea del genere letterario chiamato in causa – il diario –, il suo continuo oscillare tra il *reportage* narrativo e lo scambio con interlocutori *in absentia*.

Nata nel 1871 a Robecco D'Oglio, in provincia di Cremona, Erminia Vittoria Galli sposa il conte Alessandro Contini Bonacossi nel 1899: lui è appena diciottenne, lei già madre di Beatrice Galli. Vivono dapprima in Spagna, a Barcellona, dove nascono i figli Alessandro Augusto (nel 1899) e Elena Vittoria (nel 1901) – poi ribattezzati, nei diari materni, con gli appellativi di Sandro e Vittorina. Dopo un breve soggiorno a Madrid, Vittoria e Alessandro si trasferiscono a Roma – in Via Tevere e poi in Via Nomentana – per fare ritorno a Firenze nel 1930, a Villa Vittoria (oggi divenuta il Palazzo dei Congressi). Amante dell'arte e dotata di un profondo senso estetico, Vittoria seguirà il marito Alessandro, collezionista² e mercante d'arte, in numerosi viaggi negli Stati Uniti e in America Latina, in compagnia di un giovanissimo Roberto Longhi, i quali porteranno al costituirsi di quella splendida collezione, oggi conservata presso la Galleria degli Uffizi. I diari, di conseguenza, vanno oltre il versante intimo e puramente privato, poiché consentono di fare luce sulla storia del collezionismo italiano di primo Novecento (Contini Bonacossi 2007-2008, 19).

La scrittura nasce quasi per caso: durante il secondo viaggio americano, Vittoria, su consiglio del figlio, inizia a appuntare su dei taccuini le sue impressioni, dando origine a un filo narrante rimasto pressoché ininterrotto: quaderni che sono anche *collages*, dove le foto scattate in America vengono apposte da Vittoria a mo' di chiosa e commento visivo, per non perdere mai di vista il legame con la realtà (da qui il loro essere *reportage*). Eppure, come ha affermato

² Alessandro Contini Bonacossi aveva iniziato con la filatelia, fondando la “Maison Alexandre” che era riuscita ad assicurarsi la proprietà di tutti i francobolli delle colonie spagnole del Sud America (Contini Bonacossi 2007-2008, 8).

Rosalia Manno, Vittoria “non avrebbe mai pensato che i suoi diari sarebbero stati pubblicati” (2011, 91), non fosse altro per quella scrittura dettata unicamente dall’urgenza comunicativa e dal bisogno di un contatto impossibile con i figli e i nipoti. Manno riporta un’annotazione – scritta nel verso del piatto superiore della copertina del taccuino 1927 – dove l’autrice (e questo ci sembra un termine più che adatto) sembra scusarsi per le sue *débâcles* ortografico-grammaticali:

Pensate che scrivo in fretta e non mi volto indietro. Non rileggo mai nulla e scrivo con una velocità, della forza di 100 cavalli. Dunque data la mia poca istruzione certo è che troverete moltissime mancanze. Ma! Vi adoro! (2011, 92)³

Ciononostante, la complessa personalità di Vittoria adombra i punti deboli del suo stile e fa emergere una scrittura dove parole sporche di vita imbastiscono un lessico familiare, entro una *langue* tribale e esoterica, volta a tenere vivo un dialogo misto, a distanza e, soprattutto, duale: al fianco di Alessandro, Vittoria ne fa spesso le veci, a riprova di un indissolubile *à deux*, pronto a tradursi in un punto di vista ancipite e equilibrato, dove l’uno diviene corrispettivo dell’altra. Così la ricorda la nipote Anna Maria Papi, primogenita di Elena Vittoria Contini Bonacossi:

Vittoria. Starle accanto è un’avventura priva di ombre ignote. Bella, turchese, rosea, aggiornata, attuale, morbidosissima, nuova. Pare che non abbia incertezze, il suo passo è asfaltato. Profumata, elegante, civetta, grande seduttrice, emana colpi di fulmine. Alessandro e Vittoria vivono il presente affacciandosi al futuro. Trasmettono attualità, movimento, l’allegria del nuovo, i frutti dell’entusiasmo, la magia di nuovi paesaggi, l’apertura a sfide e ricerche, l’euforia degli avvenimenti, il sapore tenero di confini affettuosi, la puntualità della bellezza. Così li amavo, così li vivevo. Così li vivo e li amo. Vittoria. (Contini Bonacossi 2007-2008, 9)

Se poi consideriamo il fatto che le carte di Vittoria sono confluite presso l’Archivio di Stato, per divenire parte di quel materiale inventariato dall’associazione Archivio per la memoria e scrittura delle donne – voluta dalla pronipote Alessandra Contini Bonacossi⁴ – non possiamo semplicemente pensare a un gioco di coincidenze, quanto piuttosto a un passaggio di testimone: a un’evoluzione esponenziale di un genio femminile, di cui Vittoria è stata la prima depositaria.

³ L’annotazione non è presente nei diari pubblicati (Contini Bonacossi 2007-2008), in quanto il taccuino era divenuto illeggibile in seguito all’alluvione dell’Arno del 4 novembre 1966, il cui ripristino, effettuato presso il Laboratorio di restauro dell’Archivio di Stato di Firenze, è successivo all’edizione a stampa curata dalla Zaninelli.

⁴ Figlia del conte Ugo Contini Bonacossi. Presso l’Archivio sono state depositate anche le carte di Donatella Contini Bonacossi Weber.

2. Ibridazioni: tra diario e memorie

Volendoci interrogare sulla natura di questi scritti, dovremmo subito partire da un sottile fondo di ambiguità. Come aveva già rilevato Jean Rousset, il *journal intime* è “un genre ambigu en raison de la position incertaine et paradoxale du destinataire” (1986, 14; un genere ambiguo, in virtù della natura incerta e paradossale del destinatario⁵), dove il lettore, in un’alternanza continua tra reticenza e divulgazione, tende a farsi “interdit” o “requis” (ivi, 144; proibito o richiesto). Siamo dinanzi a una delle due modalità principali della scrittura autobiografica, che si attua o “tenendo un registro della propria giornata, cioè seguendo ora per ora la propria esistenza, o recuperando a distanza di tempo lo svolgimento consumato” (De Mattei 1990, 9); e i diari di Vittoria Contini Bonacossi sembrano proprio appartenere a questo primo versante, ché in essi non assistiamo a una “evocazione a fuochi spenti” (*ibidem*), quanto piuttosto a una vera e propria incandescenza creatrice, volta a stenografare una fase cruciale dell’esistenza quale il viaggio. Eppure, al di là della presa fotografica tipica del *medium* diaristico (ivi, 10), sarebbe meglio parlare di “diario-memoria”⁶, alla luce di un’ibridazione dei generi dove il regime eterodiegetico (tipico della memorialistica) cede il passo alla scrittura di un Io a tutto tondo, pur tuttavia immune alla trappola solipsistica: Vittoria riscatta se stessa ma, al contempo, allarga le maglie di *epos* corale e districa i bandoli di un’involuta genealogia. Pagina dopo pagina, l’autrice intrattiene un vero e proprio colloquio epistolare con i suoi familiari (dal figlio Sandro al nipote Sandrino), originando un “diario-lettera” (Contini Bonacossi 2007-2008, 19) con tanto di destinatari elettivi. Mancano, sì, quelle “empreintes d’un lecteur, d’un lecteur virtuel, celui que postule une œuvre de fiction” (Rousset 1986, 9; impronte di un lettore, di un lettore virtuale, che postula un’opera di finzione) tipiche del narratario⁷, ma la scrittura, per quanto privata e avulsa a qualsivoglia lettore “essoterico”, è destinata comunque a diffondersi entro un *milieu* circoscritto – la famiglia – dove i taccuini, sotto certi aspetti,

⁵ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

⁶ “I diari... sono destinati prevalentemente a se stessi...; mentre le memorie, viceversa, sono quasi sempre destinate al prossimo” (De Mattei 1990, 10).

⁷ Il narratario è così definito da Rousset: “Tout destinataire inscrit dans le texte; c’est dire qu’il fait partie du récit; il ne peut être le récepteur réel puisqu’il y est intégré; il est un signal, un rôle dans la fiction au même titre que le narrateur, dont il est le pendant; l’un et l’autre occupent des positions complémentaires; ils forment à l’intérieur de la structure narrative un couple instable, l’une des tâches de l’auteur est d’organiser leurs relations” (1986, 24; Ogni destinatario inscritto nel testo; vale a dire che fa parte del racconto; non può essere il destinatario reale poiché vi è integrato; rappresenta un segnale, un ruolo nella finzione, così come il narratore, di cui è corrispettivo; entrambi occupano delle posizioni complementari; formano all’interno della struttura narrativa una coppia instabile, uno dei compiti dell’autore consiste nell’organizzare le loro relazioni).

assumono anche una valenza pedagogica e sapienziale: gli insegnamenti della matriarca, in fondo, si trasmettono in queste carte narranti, alla stregua di cartoline-racconto. Neuro Bonifazi ha dato una definizione molto acuta del genere diaristico, affermando come questo, pur nella sua segretezza, nasconde “il desiderio della rivalsa” (1986, 63) e, sotto certi aspetti, le parole di Vittoria Contini Bonacossi narrano anche di una riscossa portata avanti in sordina: una lettera collettiva dove il *Je*, con fare quasi pionieristico, racconta la sua scoperta del Mondo, un po' come Darwin a bordo del brigantino Beagle.

3. *Per mare*

Il testo che qui andremo a presentare si differenzia dal nucleo di scritti confluiti nei materiali editi, poiché incentrato non tanto sull'esperienza americana della protagonista, quanto piuttosto sul viaggio che, dal 26 marzo al 7 aprile 1932, condurrà Vittoria e il marito Alessandro a New York. Dedicato al nipote Nene⁸, il taccuino risponde, almeno a livello strutturale, alle caratteristiche analizzate in precedenza e mantiene quel tono epistolare dove l'intera famiglia è chiamata a raccolta, in una sorta di dialogo immaginario, tale da rendere tollerabile un soliloquio altrimenti schiacciante.

Se la scrittura, almeno a livello di calligrafia, è rivelatrice dello stato emozionale, basterà dare uno sguardo al manoscritto, per rendersi conto di come il testo si faccia da subito trascrizione e tachigrafia emotiva. Alla registrazione quasi in presa diretta dell'esperienza, si accompagna una vera e propria costellazione di segni, cancellature, sottolineature doppie, altre volte triple o a quattro linee: è il tentativo, insomma, di fissare delle coordinate, in un viaggio che è quasi *shock* per chi porta avanti il racconto, dove i movimenti del mare rendono la grafia incerta, illeggibile, la fanno espandere a macchia d'olio oltre le righe e i margini, restituendo la cartografia di un naufragio scampato (nel “Golfo Stream”, scriverà l'autrice facendo riferimento alla Corrente del golfo, *infra*, 200).

Vittoria è letteralmente angosciata dall'idea del viaggio, paventa la perdita di certezze e stereotipi, l'ingresso in una nuova realtà: per quanto avvezza a simili esperienze (è ormai la quarta volta che attraversa l'Oceano), il passaggio della frontiera “acquatica” genera in lei un vero e proprio senso di prostrazione e sgomento, quasi perdita d'identità: nel viaggio per mare, il soggetto non è propriamente staccato da terra, bensì bloccato in un'elevazione a metà, una sorta di fluttuazione, fino al suo arrivo. Un diario atipico, dunque, specie se pensiamo agli altri già editi, dove viene svelata quella che Marco Leone ha definito come “storia segreta” del viaggio (2012, 3), questo perché:

⁸ Nato dal matrimonio di Beatrice Galli, figlia di primo letto di Vittoria, con il conte Oscar Contini.

Per ogni viaggio vi è una storia segreta – segreta perché raramente raccontata. È una storia che permane celata negli interstizi di quella ufficiale. In quest'ultima, il soggetto riceve con i sensi lo spettacolo del mondo Altro, quello che le/gli si dipana innanzi grazie all'impresa del viaggio. È sostanzialmente la narrativa del panorama, del soggetto che raccoglie in sé le impressioni di viaggio e le rielabora in un racconto soggettivo. Nella storia segreta del viaggio, invece, protagonista non è il soggetto che riceve la diversità del mondo esplorato, ma la resistenza di quest'ultima a farsi ricevere. (*Ibidem*)

Vittoria avverte la mancanza dei propri cari e, in particolare, della figlia Elena Vittoria, incinta del secondogenito Lorenzo, tanto da essere risucchiata in una nostalgia che è al contempo catena e regressione fossilizzante:

Mi pare che una mano segreta mi piglia per il mezzo e mi trascina a viva forza lontano... lontano... io voglio resistere, mi sforzo! ma!...

Tutto è inutile... devo seguire la mano del destino... e mi lascio trascinare come un corpo morto con il ghiaccio nel cuore.

Se non mi sfogavo giovedì sera piangendo a dirotto sarebbe stato peggio, mi sentirei di soffocare... ho vuotato per completo il sacchetto delle lacrime, e mi preparo ad essere (come sempre) forte!... forte! anche per fare buona compagnia al caro Nano mio! che ne ha tanto bisogno. (26 marzo)

Subentra una rassegnazione, il tentativo mancato di opporsi alla traversata, dove i ricordi evocati dalla memoria sono tutt'altro che confortanti. La scrittura ha dunque il compito di lenire quest'ansia da separazione e operare un taciuto distacco che, tuttavia, è anche ricongiungimento *in absentia*, in un costante andirivieni tra le ucronie del vissuto. È il momento, per Vittoria, di fare luce sulla funzione dei suoi taccuini:

Ma, per me è uno sfogo dell'animo e del cuore, mi sembra di conversare con voi e vi vedo, vi sento a me vicini, e mi fabbrico le vostre risposte, sopra tutto della dolce Valentina, che sa toccare ogni fine corda del cuore.

Anche la mia cara Vittorina, che un poco, del carattere del padre, risponde, ama, ma sempre preoccupata per se stessa; mentre poi quando siamo lontani soffre forse e senza forze, più di chi può sfogare con le parole i propri sentimenti. (28 marzo, ore 9 e 35)

E ancora:

Passeranno anche questi due mesetti (forse grassi) e ci troveremo anche tutti riuniti! e godremo la bella villa e le belle campagne! Ed avremo un bel nimbo dalla cara mia Vittorina... e ne vedremo ancora tante di belle cose, dunque in alto i cuori. (28 marzo, ore 18 e 20)

Al destinatario elettivo subentra la collettività familiare, mentre il diario è portato avanti su una temporalità a tre livelli, dove al presente della scrittura

– orientato alla narrazione di quanto accade a bordo del Roma – soggiace la duplice spinta a un passato recente (i ricordi poco prima della partenza) e a un futuro atemporale, quasi eternizzante. A tale altezza, Firenze e la tenuta di Capezzana rimandano a una “toscanità” di fondo, la quale agisce come cartina di tornasole e alimenta, seppur in filigrana, il sostrato tematico di questa scrittura. Una trascrizione spesso portata avanti in clandestinità, quasi al riparo da occhi indiscreti, perché “non è un’educazione scrivere mentre si è in compagnia” (27 marzo). Ma Vittoria sembra opporsi alle regole del *bon ton* aristocratico, presa sempre dall’urgenza di annotare ogni possibile cambiamento (oggi sarebbe stata un’eccellente cronista), anche quando il mare è agitato ed è la salute a rimetterci:

Voglio alzarmi, per andare a prendere un poco d’aria (papà mi parla) ed io scrivo dietro le tende verdi che ci dividono, rispondo ugualmente, perché se mi vede a scrivere si urta i nervetti, lo trova cretino che sentendomi male scriva ugualmente, forse ha ragione. (28 marzo, ore 9 e 35)

Altre volte, l’autrice apre uno iato nella coralità evocata e si rivolge al vero dedicatario di questo taccuino, il nipote Nene:

Caro Nene!

Ci sei arrivato ad avere il tuo diario americano, non me lo aspettavo, e se devo dire francamente preferivo che tu rimaneste senza.

Ma! sempre ma! Bisogna seguire il destino. Mi duole però che temo sia il meno riuscito, perché questa volta il mare mi fa peggio che mai. Bisogna tener conto che ogni anno ne passa uno! è per che sono partita contro volontà, senza tener conto del bisogno che avevo di riposare, dopo 14 lunghi mesi di lavoro indefesso per la nuova Villa Vittoria della bella Firenze.

Non ci rammarichiamo troppo, accontentiamoci, e rassegniamoci, sperando sempre nella provvidenza del buon Dio. (28 marzo, ore 18 e 20)

Viene espresso chiaramente “il timore che all’urgenza, al desiderio e alla necessità di intessere questo dialogo a distanza... non corrisponda un esito letterario adeguato” (Manno 2011, 95), misto a un senso di abbandono: un tono remissivo che traspare in altri passaggi, come se la protagonista avesse ormai perso l’intraprendenza di un tempo. Vittoria, in toni pur tuttavia mai patetici, prende coscienza del suo invecchiamento, di una stanchezza che quasi la rende apatica, perché “sono ormai 4 volte che salpo l’Oceano e 7 di viaggio del Mare, quindi la vita è quasi sempre uguale, e si nasce prima di essere a bordo” (28 marzo, ore 18 e 20).

C’è, insomma, il desiderio di tornare alla terraferma, che sembra tramutarsi in istinto di sopravvivenza non appena il Roma entrerà nell’Oceano dopo aver passato le isole di São Miguel, nell’Arcipelago delle Azzorre. È adesso che il *focus* va incontro a un restringimento, per concentrarsi unicamente sulla vita

di bordo: dalla condotta aristocratica del Conte Alessandro – che, a differenza della moglie, dorme tranquillo nonostante il mare agitato, “mentre io conto le ore per scendere a terra” (10 aprile) – al resto dell’equipaggio, dove accanto a principesse, ricchissimi industriali e medici trova posto anche:

Un gruppo, di zie, padre madre e figlio ebrei, la madre pare che non si sia lavata mai, e presenta una pelle nera sul viso come la cotica del lardo, il figlio con la capigliatura nera ricciuta al vento, un mattino di questi abbiamo avuto la forza di attaccare discorso. (5 aprile, ore 7)

Tutto si mescola senza gerarchie, nei toni di una lettera-conversazione dove si espone una quotidianità senza filtri, la cui unica funzione sta nel tenere teso quel filo affettivo con chi sta dall’altra parte dell’Oceano e esorcizzare, in fondo, lo spettro della distanza. Vittoria ha scritto sì per Sandrino, Vittorina o Nene, ma non dobbiamo trascurare il ruolo terapeutico di queste parole, autobiografiche nel senso di “auto-racconto”: piacere della narrazione che, nel celebrare la gioia di esistere, quasi cura i mali dell’anima o comunque cerca di raggarli, intrattenendo un dialogo su argomenti anche frivoli.

Ma il diario si caratterizza anche per lo sguardo gettato sulla crisi economica americana, da Vittoria narrata in due prospettive: “per mare” – attraverso le voci che giungono a bordo del Roma – e “sul campo” – una volta arrivata a New York. Durante la traversata, giungono “notizie amare” e chi scrive, memore del suo passato, prega per chi è stato messo in ginocchio dal tracollo, soprattutto “per la povera gente che soffre tanto” (*infra*, 203). Eppure:

A mio parere, non ha fatto male sull’America questo dissesto, perché pareva che con i loro Dollari potessero comprare il mondo intero.

Erano tanto ubriachi con i loro dollari che spariva il lato intellettuale, ed il valore morale; che erano invece; che l’unica cosa di bello al mondo, di reale, di vero, non sia che il lato intelligenza, forza, onestà.

Invece in America si valuta l’uomo a peso d’oro.

E questo per noi, popoli di una vecchia e buona tradizione, di spirito poetico e geniale, diamo poca importanza al denaro, solo la parte necessaria.

D’altra parte, gli Americani non possono essere diversamente, è un popolo giovane, una miscela di ogni razza, e spesso gente sfuggita alle grinfie della legge. Speriamo ora con questa batosta che si annudino dei loro falli, ed imparino a vivere. (5 aprile, ore 7)

Una scrittura che, insomma, non esita a indulgere in considerazioni sulla storia in corso, individuando le differenze culturali dettate dall’incontro con l’Altro (tipiche dell’odeporica), così come accadeva nei diari editi (Contini Bonacossi 2007-2008). Nuovamente, la pagina scritta diviene punto di vista e osservatorio privilegiato, sempre in nome di quella sovrapposizione tonale che, solo in apparenza, sembra non obbedire ad alcun filo logico: si tratta di

seguire le trame emotive, lo spettro dei sentimenti, lasciarsi catturare dal tono quasi telegrafico e andare oltre la scarna tramatura, sotto cui è celato un mondo.

Dopo l'arrivo a New York e la sistemazione nel nuovo appartamento, il testo sfuma su una metropoli completamente mutata, perché "fa una vera pietà a vedere una città senza un poco di verde" (7 aprile, ore 17), mentre "il parco che si vede dalla nostra stanza da letto sembra una vasta campagna abbandonata, dopo una pioggia ed un incendio delle piante e dell'erba, il piccolo fiumiciattolo (con barchette) sembra una pozza d'acqua sporca" (*ibidem*). Ecco perché l'Italia e Firenze restano sempre lì, sullo sfondo, come termine ultimo di confronto, nell'intima speranza che il tempo scorra veloce, tanto da far sembrare un attimo quei due mesi da trascorrere negli *States*.

Nel chiudersi su un "arrivederci", il diario di Vittoria Contini Bonacossi torna al punto di partenza, a quel suo essere registrazione diretta dell'esperienza vitale, senza filtri o affettazioni retoriche: è la vita di una donna d'eccezione, intenta a scrivere una collettiva *Posteritati*. Ma è anche la narrazione di un corpo, di una femminilità che – proprio a livello percettivo e sensoriale – si afferma e rivendica il proprio statuto identitario⁹, mediante la scrittura e la narrazione del suo essere "biologico": dal male allo "stomachino", alla "fascettina" alla testa, fino ai "nervetti" urtati da un telefono che squilla continuamente. Vittoria ci trascina in un mondo che, per quanto distante nel tempo, non smette mai di catturare e rapire chi legge queste scritture "per mare": nervose tachigrafie del blu.

Nota al testo

Il diario è stato donato in fotocopia all'Archivio di Stato di Firenze da Ugo e Donatella Contini Bonacossi; consta di 32 carte cui si aggiunge la fotocopia della piantina dell'appartamento newyorkese, con annotazioni autografe dell'autrice. Segnaliamo, di seguito, alcuni aspetti che, in fase di trascrizione, sono stati uniformati e adeguati all'uso corrente, fermo restando l'intento di mantenersi più fedeli possibile allo stile familiare di questa scrittura.

A livello di punteggiatura, si rileva un uso marcato dei punti fermi in successione, con funzione enumerativa, di inciso o di pausa, uniformati con i puntini di sospensione convenzionali. È presente, inoltre, l'utilizzo dei due

⁹ "La storia segreta del viaggio è essenzialmente il racconto di una disforia: a dispetto di tutti i tentativi della volontà, l'Alterità del mondo respinge il corpo; se il corpo potesse esprimere autonomamente il proprio giudizio, dichiarerebbe subito che viaggiare è una follia, e che non vi è decisione migliore del ritorno. La storia del corpo che viaggia è dunque una storia segreta, poco narrata, perché non è il racconto trionfante di un soggetto che immagina la realtà e agisce su di essa, ma è invece il racconto nostalgico di un corpo che non immagina la realtà ma ne è in un certo senso immaginato, non agisce su di essa ma ne è agito. È, per dirla nei termini della semiotica generativa, il racconto di una passione" (Leone 2012, 3).

trattini brevi sovrapposti (=), in luogo dei due punti o del punto e virgola, mantenuti invece a livello di trascrizione.

Circa il versante ortografico-grammaticale, segnaliamo invece i seguenti aspetti: assenza del grafema “h” alla terza persona singolare e plurale del presente indicativo del verbo avere (“anno” per “hanno”; “o” per “ho”; “a” per “ha”); accentazione finale alla prima e alla terza persona singolare presente indicativo di verbi quali “fare” (“fò” per “fo”; “fà” per “fa”), stare (“stò” per “sto”; “stà” per “stà”) e “sapere” (“sò” per “so”; “sà” per “sa”); “c’è” in forma non apostrofata (“cè”); vocale finale non accentata alla terza personale singolare del presente di alcuni verbi (“e” per “è”; “da” per “dà”), avverbi (“sì” per “si”; “già” per “già”; “così” per “così”), congiunzioni (“ne” per “né”); vocale finale accentata nei deittici (“quì” per “qui”; “quà” per “qua”); grafema “h” anteposto a preposizione di luogo (“ha” per “a”); elisione dell’articolo indeterminativo dinanzi a iniziale consonantica (“un zoppo”) o apostrofato dinanzi a nome maschile (“un’americano” per “un americano”); scempiamento delle consonanti doppie interne a parola (“rulio” per “rullio”; “elettrico” per “elettrico”; “diciotenne” per “diciottenne”), per influsso dialettale lombardo; preposizione “da” usata per introdurre una subordinata oggettiva (“mi sembra da” per “mi sembra di”) o un complemento di specificazione (“avevo bisogno da” per “avevo bisogno di”); “-le” enclitico in luogo di “-gli” nelle forme al gerundio (“facendole” per “facendogli”) o al presente (“parlarle” per “parlargli”); “-i” diacritica mantenuta al singolare (“fasciettina” per “fascettina”; “scelta” per “scelta”; “campagna” per “campagna”) e plurale (“guancie” per “guance”; “cucciette” per “cucette”; “passeggieri” per “passeggeri”) di alcuni vocaboli.

Ulteriori variazioni verranno segnalate in nota.

Il passaggio di carta è indicato tra barre oblique (/).

Diario di viaggio di Vittoria Galli Contini Bonacossi, 26 marzo – 7 aprile 1932

/c. 1/ Napoli = ore 24 =

Dopo una cena di pesce... fritto, una passeggiata in taxi nella via Caracciolo e nelle nuove vie meravigliosamente rimesse a nuovo ci ritiriamo in camera mia a ripensare alle fatiche dei giorni scorsi; che non furono poche!...

Vedo ancora il mio Sandro, Valentina, Nene... Partiti... alla stazione di Roma... Il momento che il treno ha incominciato a muoversi... il mio cuore batteva forte... forte...

/c. 2/ Le lacrime si affacciarono... ed io ebbi la forza... di respingerle... perché sono rimasta male dei miei stessi pianti di ieri sera... era uno sfogo necessario... e forse mi ha fatto bene.

Ed ora penso alla mia Vittorina¹⁰... fiorentina... ed ora... al piccino¹¹ che forse già batte il cuoricino nell'interno... delle viscere della madre... tutto mi viene alla mente. Papà già è a letto e legge il suo giornale.

Io vi bacio a Tutti figli e nipotini e vi benedico, mamma.

/c. 3/ 26 Marzo 1932 = Sabato = ore 13 =

Al Restaurant =

Zi Teresa =

Al suono della chitarra e mandolino al canto di Santa Lucia..., penso a voi..., tesori tutti... È quasi l'ora d'imbarcarci... finita una modestissima colazione, mozzarella

/c. 3/ e pesce fritto.

Ora si va all'Hotel Royal a prendere i piccoli bagagli, arrivederci...

Ore 13⁴⁵ Ho visto sulla porta dell'Hotel Royal = Josephin Beker¹² la famosa ballerina mulatta, con canini minuscoli, un napoletano se l'è sposata... ha fatto un buon affare... /c. 4/ Mi pare che una mano segreta mi piglia per il mezzo e mi trascina a viva forza lontano... lontano... io voglio resistere, mi sforzo! ma! Tutto è inutile...

devo seguire la mano del destino... e mi lascio trascinare come un corpo morto con il ghiaccio¹³ nel cuore.

Intanto la musica nella sala del thè intona una sinfonia di Scassola = Delire = anche la musica mi dà fine tristezza...

Se non mi sfogavo giovedì sera piangendo a diretto sarebbe stato peggio, mi sentirei di soffocare... ho vuotato per completo il sacchetto delle lacrime, e mi preparo ad

¹⁰ Elena Vittoria, familiarmente chiamata Vittorina, secondogenita di Vittoria e Alessandro Contini Bonacossi, nata nel 1901.

¹¹ Nel 1932, Elena Vittoria, sposata con Roberto Papi, darà alla luce il secondogenito Lorenzo.

¹² Cantante e ballerina americana, naturalizzata francese, scoperta dal siciliano Giuseppe "Pepito" Abatino. Al tempo della stesura di questo diario, Joséphine Baker aveva già trionfato a Parigi alle Folies Bergère, per poi intraprendere la carriera di cantante (celebre la sua reinterpretazione di *J'ai deux amours*).

¹³ Per "ghiaccio".

essere (come sempre) forte!... forte ! anche per fare buona compagnia al caro Nano mio ! che ne ha tanto bisogno.

Ho preso un poco di films alla partenza di Napoli ora non mi serve nulla più, acqua e cielo, e monti nella nebbia lontani. /c. 5/ Vado a raggiungere papà che è salito a prendere gli ultimi raggi solari.

Arrivederci mamma.

Ore 20 = suona la campana, gonch¹⁴, appena finito di vestirmi, ho svuotato con la cameriera le valigie... aperti i bauli... e messo un poco di ordine. Papà è qui, che mi attende... dicendomi (come il solito) fa presto. Andiamo a vedere che porcherie c'è da mangiare, per fortuna rallegra la tavola il buon vino di Capezzana.

Mamma

27 Domenica di Pasqua Marzo 1932 = a bordo del Roma¹⁵

Ore 9 20

Buona e St Pasqua tesori miei tutti tutti

Il mare è cattivello! si danza parecchio! Seduta sul letto, dopo aver preso il mio caffè (con un pochino di aniset¹⁶) mi sento un peso al cervello... lo stomachino sta in bilico!... Non so se posso continuare... mi vengono le sudarelle!... brutto segno! ieri sera ho fatto il mio dovere con il mare... il mio stomaco si è vuotato /c. 6/ completamente, ora che ho dato tutto! Non saprei che debito ho da restituire!...

Nelle prime ore, ieri sera, si stava benissimo, tanto che dopo cena, ho anche ballato con il secondo Dottore di Rè invece poi! arrivederci cena! Per la prima sera ho indossato il solito abito celeste, velluto con la giacca a collo giusto da sfoggiare, ma se il tempo è così!...

Attraversiamo il Golfo di Leone¹⁷, ed è sempre cattivo. Buongiorno ed arrivederci, mamma.

22 40 Buona notte! Tesori di mamma e nonna. Potrò scrivere poco, mi sono alzata alle ore 17, sono stata malissimo... il mio povero caffè (l'anisetta) l'ho restituito con gli interessi... sembrava che ne avessi presi almeno tre!...

Per vestirmi dei sudori!... delle fiammate alle guance! ma ce l'ho fatta. Sono salita in coperta, ho fatto un giretto, poi mi sono sdraiata nella seggiola lunga, alle ore 18 30 ho dovuto riscendere per vestirmi (abito nero giacchetta rossa). /c. 7/ Il mio nutrimento è stato di gelati, amaretti e champagne (pochino).

A cena un pochino di caviale, una crema di piselli, asparagi all'olio di Capezzana, gelato e paste.

Sono stata al Cine, vi era una films becerina¹⁸, la Luce = ed il popolino vince il Messicano. Siamo ritornati in sala da thè e da musica, c'è con noi il Dott. De Ferrari, e Di Rè, che con papà discutono di malattie e di medicine e qui viene in ballo il nostro caro amico Raffaele Bastianelli, chi non conosce il nostro grande e simpatico

¹⁴ Sta per "gong".

¹⁵ Nave progettata dalla N.G.I. di Genova per il trasporto passeggeri verso gli Stati Uniti, intorno alla metà degli anni Venti (1926).

¹⁶ Sta per "anisetta", liquore a base di anice verde.

¹⁷ Il Golfo del Leone è situato tra la Spagna e la città francese di Tolone.

¹⁸ Sta per "un film becerino".

chirurgo? E ora lascio perché papà mi ha già chiamata all'ordine, dicendomi che non è un'educazione scrivere mentre si è in compagnia.

Ho gradito moltissimo il tuo telegramma Sandrì, e della tua famigliola, arrivato alle ore 14; anche Vittoria, Roberto, con Luci, ci hanno mandato un telegramma affettuoso, sono piccole gioie che rendono meno infelice la lontananza:

Quello che mi duole è che ho perduto la St. Messa, Dio mi perdonerà?... Il Dott. Di Ré sta bevendo una tisana, per dige /c. 8/ rire il pranzo sontuoso ed è rimasto entusiasta del nostro vino di Capezzana che io ho offerto.

Ora è un mare semicalmo, speriamo bene... ho però una fascettina alla testa non divertente, ma dormendo passerà. Sono quasi tutti scesi nelle loro cuccette e molti non si sono presentati a cena, s'intuisce il perché!...

Arrivederci a domani se Dio vuole, intanto vi copro di tenerissimi baci e vi benedico. Mamma e nonna.

Lunedì 28 marzo 1932 e ore 9 35 a Bordo del Roma.

Cari figlietti, nipotini, compreso Nene, s'intenda, Buon giorno! La mia testa pesa assai e non vuol far giudizio... ho dormito malissimo. Voglio alzarmi, per andare a prendere un poco d'aria (papà mi parla) ed io scrivo dietro le tende verdi che ci dividono, rispondo ugualmente, perché se mi vede a scrivere si urta i nervetti, lo trova cretino che sentendomi male [io] scriva ugualmente, forse ha ragione.

/c. 9/ Ma, per me è uno sfogo dell'animo e del cuore, mi sembra di conversare con voi e vi vedo, vi sento a me vicini, e mi fabbrico le vostre risposte, sopra tutto della dolce Valentina, che sa toccare ogni fine corda del cuore.

Anche la mia cara Vittorina, che un poco, del carattere del padre, risponde, ama, ma sempre preoccupata per se stessa; mentre poi quando siamo lontani soffre forse e senza forze, più di chi può sfogare con le parole i propri sentimenti.

Questa volta me la sento più vicina che mai, sapere sola in istato interessante in modo particolare... i bei puppini! Oggi alle ore 16 si tocca Gibilterra, ma per una mezz'oretta, credo che si può rimandare la pasta; se mi sento farò di tutto per scrivervi una parolina. Con calma vi darò poi le mie impressioni sui viaggiatori di bordo, non ho fatto a tempo a studiarli, ma a quanto pare sono bruttarelli e vecchietti, poca gioventù.

Baci mamma e nonna.

/c. 10/ Ore 12 meno un quarto.

Sono in sala di scrittura, ho fatto una passeggiata sul ponte, il male di testa pare se ne vada... è una splendida giornata, ho preso un poco di films della Sierra Nevada, i monti sono veramente coperti di neve, il mare è una tavola.

Papà si è medicato ora il resto del suo furuscolo. Ora attendo una sua chiamata per la solita sua pettinatura, è meglio che scenda perché alle 12 30 suona il gong per la colazione. Arrivederci.

Ore 18 20 Caro Nene!

Ci sei arrivato ad avere il tuo diario americano, non me lo aspettavo, e se devo dire francamente preferivo che tu rimaneste senza.

Ma! sempre ma! Bisogna seguire il destino. Mi duole però che temo sia il meno riuscito, perché questa volta il mare mi fa peggio che mai. Bisogna tener conto che ogni anno ne passa uno! è per che sono partita contro volontà, senza tener conto del bisogno che avevo di riposare, /c. 11/ dopo 14 lunghi mesi di lavoro indefesso per la nuova Villa Vittoria della bella Firenze.

Non ci rammarichiamo troppo, accontentiamoci, e rassegniamoci, sperando sempre nella provvidenza del buon Dio.

Passeranno anche questi due mesetti (forse grassi) e ci troveremo anche tutti riuniti! e godremo la bella villa e le belle campagne! Ed avremo un bel bimbo dalla cara mia Vittorina... e ne vedremo ancora tante di belle cose, dunque in alto i cuori.

Abbiamo lasciato due ore fa Gibilterra, sta alle nostre spalle, a destra si vedono lontane le coste dell'Africa, a sinistra quelle della Spagna. Fra non breve più nulla, acqua e cielo. Fino a lunedì prossimo.

A bordo poco posso dire dei passeggeri, eravamo in 90, sono scesi a Gibilterra 20, e ne son saliti 8. È un viaggio piuttosto noioso, gente vecchia, due zoppe, uno zoppo (tocco /c. 12/ ferro). Ho intravisto una sola bella ragazza ma non la vedo più, ho paura che sia scesa anche lei.

Certo fra questa brutta gente, io sono la stella, così papà mi vede bella, meno male... non tutti i mali vengono per nuocere.

Ed ora bisogna scendere in cabina a vestirsi da sera... mi pare d'aver una febbriattola... ma bisogna farsi forza, speriamo bene. Mi vestirò di rosso, abito alla Beatrice, per scacciare le malinconie.

Buona sera a te Nene e a tutti quanti.

30 marzo 1932 = ore 9 20 Mercoledì

Cari tutti! Sandri = Valente nidiate, Ugo = Lalla = Bella = Vittorina = Roberto = Luci! Nene!... diciottenne! Ed anche Torquato = Margherita Elenuccia = e tutti ancora dei cari parenti =

Come vedete ho saltato un giorno! Ieri 29 si traversava il golfo di Guascogna, è stato terribile, quasi tutti i passeggeri a letto (io compresa s'intende) sono stata proprio male, ma non ho (cambiato le peseta) mi doleva la testa, ed avevo bruciori /c. 13/ allo stomaco.

Ho dormito sempre più e nel sonno (semi sonno) vi ho sognati a tutti, così sono stata un poco con voi, e mi è parsa meno dolorosa la lontananza.

Anche oggi non sto come il fo¹⁹, mi accontento, alle ore 7 mi sono svegliata, e con un coraggio da leonessa, mi sono subito vestita (fra la danza del ventre). Alle otto ero già in coperta, ho preso un poco di thè, un briciolino di pane per fermare lo stomachino (lui, direbbe la contessina Rosina).

Ed ora eccomi a conversare con i miei tesori! Papà ieri l'altro mattina (che il mare era tranquillo) a colazione, ed anche a cena, mi diceva: vorrei che ci fosse qui l'amico Longhi e Lucia, per farle vedere come si viaggia bene... come si divertirebbero, a giocare al pin pon; a nuotare ed altri giochi; a ballare et... et...

¹⁹ Per "non so come fo".

Ed io; ieri mentre si ballava orribilmente, ed io stavo male, ripensavo a papà = caro Nano²⁰ /c. 14/ mio! Sono ben felice che non siano qui gli amici Longhi... altrimenti starei doppiamente male, vedendoli a soffrire; è vero che è un male che passa; ma per chi non è abituato fa impressione. Attendo la chiamata di papà che è ancora a letto a leggere, dopo deve arrivare il Dottor De Ferrari a medicarlo, là... dove non si dice; segue il barbiere; il cameriere che gli dà gli abiti, l'ultima ad arrivare sono io che compie l'opera (dei pani e dei pesci) sulla testa del papà, facendogli una pettinatura... con pochi capelli... ne faccio diventare molti.

Sandrino mio a quest'ora lo penso in viaggio per Firenze (o per partire) con la Signorina Ines. Anche queste vacanze sono finite Nene mio! ma! bisogna anche pensare all'avvenire, a studiare, ad arrivare, ad essere qualche cosa, e quindi mi sento contenta perché ti so al tuo dovere. Si danza ancora parecchio e quindi ho già fatto uno sforzo a scrivere queste poche righe, dunque vi lascio per ora, mamma e nonna.

/c. 15/ Ore 6 = il tempo, è dire il mare si mantiene buono!²¹ Buono...

Abbiamo ora passato le isole di St. Miguel²², il paese di " " e il paese detto Punta Delgada, Isole Portoghesi.

Erano splendide, con luci di sole scendente, ho preso un poco di films²³, speriamo sia riuscita. Tutti i (pochi) passeggeri erano in coperta, è l'ultima terra che vedranno fino a lunedì all'arrivo a New York.

Papà è al cine con il Professor Nodrigo Travaglini che abbiamo finalmente rotto il ghiaccio, e così papà aveva modo di passare il tempo.

Io pure ho fatto amicizia con due signore attempate americane, ma è una fatica ad intenderci, io parlo male l'inglese, ed esse male l'italiano e francese, mi hanno dato i loro indirizzi sono due sorelle, una vedova, e l'altra il marito è ingegnere ed ha costruito l'Hotel St Regis a New York, verranno quest'estate a Firenze, così le conoscerete. /c. 16/ Abbiamo anche un Principe ed una Principessa la moglie, Charles Murat²⁴; ed una ricchissima americana Nandelbilt, che sarebbe una parente di quel giovane che desidererebbe sposare la Chico Kilvert²⁵ (ma lei) (non lui) questo è il male.

Buona sera amori di mamma e nonna, vado ad indossare il nuovo abito da sera, (con la culotte) di vuol²⁶ nero fondo rosa, e mantellina di velluto rosa modello di Paris, voglio essere bella per il mio Nano, sono o non sono la Contessa Vittoria! sì! dunque!!

²⁰ Soprannome per il marito, Alessandro Contini Bonacossi.

²¹ Nel senso che, sulla nave, quando si parla di "tempo" ci si riferisce esclusivamente alle condizioni del mare.

²² São Miguel è un'isola dell'Arcipelago delle Azzorre e ha come centro principale il paesino di Punta Delgada.

²³ Per "ho fatto delle riprese".

²⁴ Sposato con l'americana Margareth Ruthefurd (1891-1976), Charles Michel Joachim Napoléon (1892-1973) era nato dalle nozze tra Joachim V (1856-1932) e Marie Cécile Ney d'Elchingen (1867-1960).

²⁵ Mannequin e frequentatrice dell'alta società americana dell'epoca, apparsa più volte su *Harper's Bazaar*.

²⁶ Probabilmente si riferisce a "voile", tessuto trasparente.

31 Giovedì St. Begnamino Martire = così mi dice il cameriere addetto alla sala di lettura che si chiama Mederi Ermanno! Un bel mattacchione, e mi dice che è nato in Marzo ed è per questo che è intelligente e allegro.

Ed ora a noi! Il mare è calmetto, ma io sono stata poco bene questa notte, credo d'aver avuta la febbre; ho fatto spaventare il caro Nano mio! Mi sono svegliata tanto male, la testa mi doleva e lo stomachino pure; avevo anche il dolore di non fare una /c. 17/ buona compagnia al caro papà. Io però lo sapevo! che sarebbe stato per me un brutto viaggio; si capiva!...

Dopo tanti mesi di lavoro avevo assoluto bisogno di riposo... invece!...

Questa volta era Sandro nostro figlio che doveva seguire il padre, aiutarlo, e far riposare la sua vecchia madre! già ne ho fatti tanti di viaggi... ho lavorato tanto, che meritavo un riposo, ma! pazienza! passerà anche questo!... sono le ore 11 30, papà mi attende; vi bacio. Mamma.

Ore 10 1 Aprile 1932 Venerdì St. Ugo!

Caro Ughino mio! oggi è il tuo onomastico, ed io non ti sono vicina... ma lo sono con tutto il mio cuore, e l'anima mia! Ho ora fatto per te un radiogramma = auguri baciandovi tutti mapà²⁷ =

Spero che passerai un felice giorno in compagnia delle tue care sorelle, del papà, della mamma, e di tutti quelli che oggi hanno la fortuna di esserti vicino. Lo fanno per te auguri e benedizioni celesti! che Iddio ti progetta oggi e sempre.

La tua mamma Vittoria.

/c. 18/ Caro Nene! sono dolente che essendo dedicato a te questo mio diario non so come e cosa ne salterà fuori... a tutti i modi tu gradirai il mio pensiero ugualmente. Devi comprendere che sono ormai 4 volte che salpo l'Oceano e 7 di viaggio del Mare, quindi la vita è quasi sempre uguale, e si nasce prima di essere a bordo, speriamo che nuove emozioni vengano nella grande metropoli Niuorchese.

Ieri sera mi sono coricata presto; e per conseguenza stamani alle ore 7 ero già sveglia, ho dovuto attendere le ore 8 per avere un thè dal cameriere, e dopo mi sono alzata subito. Ho fatto una passeggiatina in coperta con il Prof. Travaglini, ho preso una cioccolata, e poi eccomi qui con te.

Ma anche parlando a te intendo sempre nel mio cuore, a tutti:

Ho sempre, cari figlietti miei, un chiodo alla fronte, una specie di congestione al cervellino, /c. 19/ il mio stomachino va maluccio, molti sono i motivi, ma il principale è che il mare mi fa male, ma poi c'è sempre un movimento di rotazione che mi disturba parecchio.

Ora poi! siamo in pieno Golfo Stream²⁸ e vi lascio immaginare!! e trovo ancora la forza di venire in sala di lettura a scrivere...

mi fa troppo piacere, darvi il buon giorno, e intrattenermi un po' /c. 20/ co con voi,

²⁷ Crasi per "mamma" e "papà".

²⁸ Si riferisce al *Gulf Stream*, cioè la Corrente del Golfo. La variante "Golfo-Stream" è attestata anche da Giovanni Gravier nella sua *Guida del navigante dell'Oceano Indiano, Atlantico meridionale e Pacifico* (1872, 169); Golfo Stream, usato dalla Contini Bonaccossi nel diario, è invece riscontrabile nella prima traduzione italiana del *Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante* (Antonelli 1847, vol. XLI, 376).

ed il mio sacrificio diventa una gioia.

Papà ha fatto relazione con il Conte Villa (sposato s'intende ad una americana) ma molto istruito e modo patriota, vive a New York, ora la sua famiglia è a Roma per far studiare le sue tre bimbe ed un maschietto la sua lingua natale, hanno preso in affitto una bellissima villa ammobigliata, ci ha promesso una visita a Roma in Giugno! Ma io spero, di essere sotto sopra con i mobili, per il trasloco alla nostra bella villa a Firenze. /c. 20/ Sandri caro! Il vino e olio di Capezzana è in realtà il più buono della Toscana, ha fatto furori, e piace a tutti, e lo decantano come una cosa rara, bisogna cercare d'impegnarsi e di ricavare il ben meritato premio, del tuo lavoro fine.

Papà forse dorme ancora, fa la mattinata grassa, beve il suo thè, mangia la sua uva, legge, sonnecchia, e verso il mezzo dì, mi chiama per la sua pettinatura; al pomeriggio va al ponte del Lido (ove si gioca, si nuota) va a prendere i bagni di sole.

Verso sera scende; fa due chiacchiere con il Prof. od il Conte, e poi si va a vestire in ismokin per l'ora della cena.

Prende qualche vermoutino, si ciba, patatine fritte e delle olive, fa proprio una vita patriarcale; beato lui che sta bene. Ma vorrebbe mai arrivare... pensa alla lotta! e quest'anno deve essere più dura che mai!...

Io confido nel buon Dio! E sempre avanti lavora vi bacia tenermente vostra mamma.

/c. 21/ Segue il I° Aprile ore 18 30

Cari figli e cari nipoti!

Non c'è male! le notizie che ho avuto oggi! certo impressionano! Mi hanno detto che troveremo l'America completamente cambiata (intanto si balla che quasi non posso stare seduta) una miseria incredibile, moltissime persone per le vie che domandavano la carità! carovane che distribuiscono brodo = pane = e biglietti per andare a dormire! affari 0 (zero) termometro basso, su ogni rapporto.

Pericolo d'essere assaliti, e derubati, mi consigliano di ritirare dal mio collo le perle, dalle mie mani i brillanti! Da non andare fuori entro la sera, da stare attenti quando si prendono i taxi! dicono che mai New York l'hanno visto in questo stato.

Ogni due magazzini, uno è chiuso, i fallimenti i suicidi sono all'ordine del giorno! miseria dura!

Certo, figli cari, non è divertente, andare per affari e sentirsi dire certe cose! ma! Iddio non ci vorrà abbandonare in questo momento tanto difficile anche per noi! confido in lui! e prego con fervore e spero d'essere indegnamente ascoltata!

Oh! quanto desidero ritornare! mi pare in certi momenti /c. 22/ che non sia possibile! Il tempo peggiora, il mare è mosso, il Golfo di Strem è cattivello! speriamo che cessi. E dire! che ancora devo passare questi giorni di bordo per ritornare tra i miei cari!...

Mi pare che questo mio diario incomincia ad essere un poco più interessante. La gente di Bordo; una parte l'ho descritta, l'altra è poco interessante, una cafona italiana arricchita, figlia d'un padrone di restaurant a Broccolino... un'altra italiana giornalista, due ragazze amiche, che viaggiano insieme hanno fatto con il Conte Biancamano una crociera²⁹, ma è partita con una sua zia 85 'quenne ed è morta nel viaggio, l'ha fatta preparare bene benino, ed è qui a bordo per dare l'ultima destinazione in America al suo paese.

²⁹ Da qui fino al punto, la grafia diventa incerta e difficilmente leggibile a causa del mare agitato.

Un gruppo, di zie, padre madre e figlio ebrei, la madre pare che non si sia lavata mai, e presenta una pelle nera sul viso come la cotica del lardo, il figlio con la capigliatura nera ricciuta al vento, un mattino di questi abbiamo avuto la forza di attaccare discorso. Lascio perché il movimento cresce... arriverci vostra mamma.

/c. 23/ 2 Aprile Sabato = Marzo

1932 = ore 12 30

Buon giorno! cari!

grandi e piccini!

Sono venuta a prendere un americano al bar, la giornata è buona, il mare è tranquillo, un sole lucente illumina ogni cosa.

La notte però è stata brutta, un rullio che non mi ha permesso di chiudere occhio! papà! dormiva placidamente, mentre io temevo cadesse dal suo letto; si è abituato così bene che fa piacere vederlo; mentre io conto le ore per scendere a terra.

Si cammina rapidamente, abbiamo fatto ieri e oggi 500 miglia, pare, che se si va con questa rapidità, si arriverà domani notte all'alba, e lunedì nelle prime ore del mattino, verrà la sanità a bordo, e si potrà essere a Terra verso le 10 o 11 del mattino.

Ieri sera mi sono anche permessa una danza con il Prof. Travaglini, ed il Dott. Di Rè (quest'ultimo è di Livorno, e parla toscano in un modo urtante pur essendo un simpatico /c. 24/ giovanotto).

Il Conte Villa va molto d'accordo con papà, parlano di aristocratici e di aristocrazia! io poco metto il becco... li lascio sfogare.

Papà sente parlare d'arte... ma il conte non se ne occupa, così manca a papà, la nota più interessante. Il Conte è industriale, e quindi molto lontano dall'arte. A me pare impossibile che una persona colta non si interessi delle cose più belle, cioè dell'arte. Vado in cerca del paè paè³⁰ per andare a colazione.

Mamma.

5 Aprile 1932 ore 7 = Domenica = a bordo del Roma.

Buon giorno tesori di mamma e nonna! Scrivo seduta nel mio lettuccio, ci siamo svegliati alle ore 6,10 ho già preso il mio thè, papà (la magnesia St. Pellegrino) ma lui sta molto bene; mentre io ho sempre il mio cerchio (di male) di testa, che passerà appena metto il piede in terra. Questa volta ho sofferto di più, ed i giorni mi sono sembrati eterni. Se Dio /c. 25/ vuole, è l'ultimo giorno, domani a mezzo giorno saremo forse già a l'Hotel, ancora non si sa dove si va, pare al Savoy Plaza, siccome verrà al molo gli amici Federico e Kustirer, così ci diranno cosa hanno deciso. Oggi si rifanno i bauli, per fortuna non li ho disfatti tutti, così sarà facile riordinarli; ma anche se c'è da faticare un poco, è tanta la felicità di scendere a terra che si fa tanto volentieri. Ieri sera è stata la serata d'addio, hanno dato dei doni, berretti di carta, trombe et... come nei cotillon: hanno anche dato il Schampagne, io l'ho domandato francese (e me l'hanno fatto pagare).

³⁰ Probabilmente sta per "papà".

La festa è riuscita malissimo, nessuna allegria, si vede proprio che tutti sono preoccupati per i bisnes, certo che dalle notizie amare avute a bordo dagli americani, sembra una di quelle crisi che non hanno mai viste. Vorrei che finisse presto, sopra tutto per la povera gente che soffre tanto.

/c. 26/ D'altra parte, a mio parere, non ha fatto male sull'America questo dissesto, perché pareva che con i loro Dollari potessero comprare il mondo intero.

Erano tanto ubriachi con i loro dollari che spariva il lato intellettuale, ed il valore morale; che erano invece; che l'unica cosa di bello al mondo, di reale, di vero, non sia che il lato intelligenza, forza, onestà.

Invece in America si valuta l'uomo a peso d'oro.

E questo per noi, popoli di una vecchia e buona tradizione, di spirito poetico e geniale, diamo poca importanza al denaro, solo la parte necessaria.

D'altra parte, gli Americani non possono essere diversamente, è un popolo giovane, una miscela di ogni razza, e spesso gente sfuggita alle grinfie della legge. Speriamo ora con questa batosta che si annudino³¹ dei loro falli, ed imparino a vivere.

Sono le ore 7 30 mi accingo a vestirmi per andare a prendere un poco d'aria più pura che questa della cabina, bacioni a tutti.

Mamma.

/c. 27/ 4 aprile 1932 ore 6

Lunedì

Cari tesori, non siamo lontani dalla grande Metropoli... non mi commuove molto... si deve incominciare la lotta accanita... e!... speriamo che vada bene.

Le notizie sono state sempre più disastrose dai bollettini di bordo; auguriamoci che per voi non sia così terribile;

Ieri alle ore 11 c'è stata la St. Messa, nel grande salone (da ballo) ho pregato con tutta l'anima ma mi sono sentita vicina a voi tutti amori miei... una musica fine... leggera... pene trova nel mio cuore! mentre la nave nell'alto mare correva... verso la sua meta! qualche lacrima... fece capolino! ed un dolce ricordo di St. Maria degli Angioli a Roma, mi venne a raddolcire l'animo mio. Pensavo alle SS. Messe sentite insieme con voi, con i miei cari piccini! Ma!... verranno ancora i miei giorni! potremmo ancora essere tutti uniti... se Dio vorrà, è la sola idea che mi /c. 28/ perseguita in una dolce attesa. Ed ora un salutino, mi devo alzare, preparare le ultime cosette, i bauli sono già pronti. Ho qui un thè che mi attende, anche papà è sveglio e prende un buon caffè.

Prenderò una films³² nell'entrare nel porto di New York. Mi struggo di sapere se le mie films, che si son perdute, in casa, sono poi state ritrovate, mi duolerebbe troppo aver perduto tanti ricordi. Baci bacini e benedizioni, vostra mamma e nonna.

³¹ Nel senso di "si spoglino", "si abbandonino".

³² Nel senso di "farò un po' di riprese".

5 Aprile 1932

New York

Martedì

Cari tesori! questa pagina rimarrà in bianco... sono stanca proprio, non so come rimango in piedi!

L'emozione dell'arrivo a New York è stato freddo, sebbene le case toccano sempre più al cielo, non mi commuovono... è per me una cosa che mi disturba, e penso ancora di più alla nostra bella Italia, fucina d'arte.

Buona notte, tesori miei cari. andiamo a riposare bacioni mamma e nonna.

/c. 29/ New York 6 aprile 1932

Martedì, ore 7 =

Carissimi tutti!

Mi sono svegliata alle ore 6; non potevo più dormire; mi gira la testa come se fossi sempre a bordo.

Forse perché anche le case qui, sono rifinite come un bastimento; i bagni sono uguali! Ieri ho messo a posto gli abiti; ora mi vedo davanti a me tre enormi bauli da finire da svuotare. Vi lascio e continuo il mio lavoro.

Baci e benedizioni

Mamma e nonna.

Mercoledì 7 aprile 1932 = ore 17 = Buon giorno!

Finalmente questa mattina ho potuto dormire fino alle ore 8, ed ho riposato bene, era ora!

Ho quasi finito di mettere tutto all'ordine; ed incomincio a sentirmi un poco più riposata. Lunedì, abbiamo fatto colazione alle ore 14 30, papà era tanto indeciso nella scelta dell'appartamento.

Questa volta abbiamo scelto meglio, ci sono varie stanze, cercherò di farvi una pianta, vediamo se ci riesco, è però molto complicata ma mi ci proverò. /c. 30/ È un appartamento con tutte le comodità, come vedete dalla pianta, è pieno di sole e di luce.

La sera poi è splendida la vista, da questa terrazza, si vede una grande parte della Metropoli, illuminata a vari colori.

Di giorno invece è arida secca, il parco che si vede dalla nostra stanza da letto sembra una vasta campagna abbandonata, dopo una pioggia ed un incendio delle piante e dell'erba, il piccolo fiumiciattolo (con barchette) sembra una pozza d'acqua sporca. Fa una vera pietà a vedere una città senza un poco di verde.

Il mattino a colazione andiamo sempre a Restaurant Capri, ove si mangia discretamente, sono con noi gli amici Kusterer e Sthepens (e miechin boy³³).

Alla sera siamo stati dai cari amici Palermo, e questa sera siamo invitati dai Lecendari.

³³ Forse "Meeting boy", cognome americano.

È stato da noi stamane Bettini il fotografo, a prendere i cioccolatini che mi avevano consegnati i loro figli a Roma.

/C. 31/ Gli affari gli vanno molto male, tanto che fanno conto di ritornare a Roma. Anche gli amici Gozzi, sono in mezzo ai guai, gli affari non c'è male, ma hanno avuto uno scontro in auto, e sono salvi per miracolo, dopo di che, Gozzi il padre, ha avuto una polmonite, ora è in via di guarigione, meno male, anche la signora, che è rimasta tutta ammaccata rinuncia ad uscire. Pensate l'auto è andata in pezzi, è stata una grazia ad essersi salvati.

Stanno arrivando dei quadri... tanto grandi che non passano dalle porte. Siamo in pieno lavoro, speriamo in un buon esito, almeno che questo mio sacrificio sia coronato da un buon risultato.

Kusterer è arrivato ora con un mondo di cose... piatti... tazzine... tegami... padelle bicchieri ett... vado a vedere...

17 30 Ho dovuto lavare tutto erano pieni di polvere.

C'è qui una cucinettina bellina comodissima, ho comperato un fornello³⁴ elettrico; pensiamo fare qualche lunc in casa. Sono diventata molto pigra per scrivere, non vi ho scritto una volta, domani spero di poterlo fare; in questi 4 giorni ho dovuto assestarmi un poco.

Ho già una buona radio in casa, e mi è costata mille lire circa, è buonissima, e mi fa passare un poco il tempo. Un amico di papà artista di teatro, Signor Badalloni, ci ha regalato un piccolo fonografo a valigia, perché dice che lui non sapeva come portarselo in Italia, noi non lo volevamo, ma tanto lui che la sua /c. 32/ signora hanno insistito fino a che abbiamo dovuto accettarlo; così serve per questo tempo che rimaniamo in America.

Il tempo qui è buono, non fa caldo, né freddo, speriamo si mantenga così.

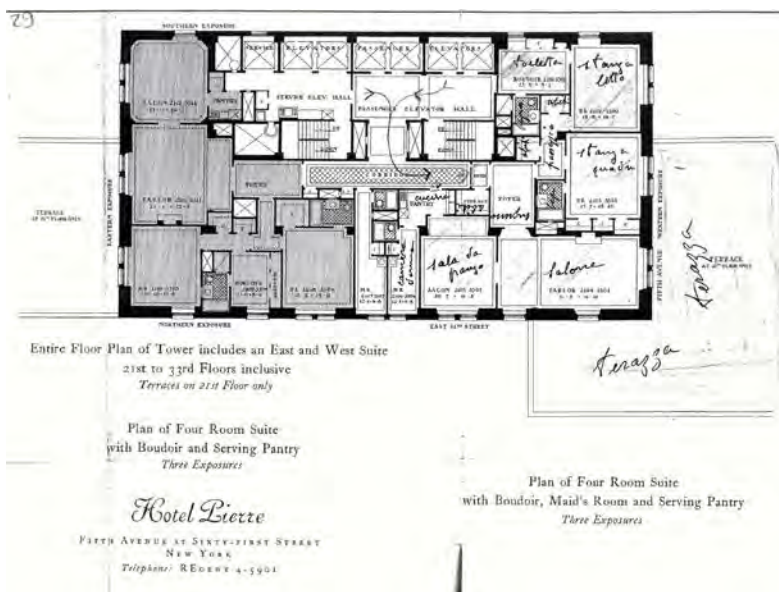
Ed ora vado a fare qualche preparativo, vengono le Palermo e due compagni di bordo (Italiani) a farci una visitina.

Il telefono lavora da mani a sera, è un continuo, Pope... Palermo... Falbo... e altre centinaia di persone... mi suona le orecchie continuamente, e mi urta un poco i nervetti... Arrivederci.

³⁴ Segue un piccolo schizzo del fornello: un rettangolo con inscritti due cerchi.

Vedo ancora il mio fiante, di ieri sera
 Sandro Valentini -- era uno sfogo
 bene -- Partini -- necessario -- e forse
 ---- alla stazio mi ha fatto bene.
 ne di Tomma ---- Ed ora penso alla
 Il momento che il mia Vittoria --
 bene se incombe -- fiorentina -- ad
 a muoversi -- il dia -- al piccolo
 mio cuore batteva che forse già batte
 forte -- forte -- il cuorino nell'ist
 Le lacrime si affa no -- sulle viscere
 rano -- ed io che della madre --
 la forza -- di respir tutto mi viene all'an
 gerle -- -- perche' to Papa già è a letto e
 non rimasta moll legge il suo giornale.
 dei miei stessi to di bacio a Petti
 di benedico, madda

1. Diario di viaggio di Vittoria Galli Contini Bonacossi, 26 marzo – 7 aprile 1932
 (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)



2. Pianta dell'appartamento newyorkese, 1932
 (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Riferimenti bibliografici

- Anglani Bartolo (1996), *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Bari, Laterza.
- Battistini Andrea (1990), *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino.
- Bizzocchi Roberto (1999), "Sentimenti e documenti", *Studi storici*, 2, 471-486.
- Betri M.L., Maldini Chiarito Daniela, a cura di (2000), *Dolce dono gratissimo. La lettera privata dal Settecento al Novecento*, Milano, Franco Angeli.
- Bonifazi Neuro (1986), *Il genere letterario. Dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*, Ravenna, Longo Editore.
- Caputo Rino, Monaco Matteo, a cura di (1997), *L'autobiografia come problema critico e teorico*, introduzione di Raul Mordenti, Roma, Bulzoni.
- Contini Alessandra, Scattigno Anna, a cura di (2005), *Carte di donne. Per un censimento regionale della scrittura delle donne dal XVI al XX secolo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- Contini Bonacossi Vittoria (2007-2008), *Diario americano 1926-1929*, a cura di Fulvia Zaninelli, Siena-Prato, Gli Ori.
- De Mattei Rodolfo (1990), *La musa autobiografica*, Firenze, Le Lettere.
- Demetrio Duccio (2006), "Scrivere di sé oltre la perdita. L'autobiografia del cordoglio e le sue implicazioni nell'elaborazione del lutto", *Lavoro sociale*, 6, 227-236.
- (2008), *La scrittura clinica. Consulenza autobiografica e fragilità esistenziali*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Dizionario Biografico Treccani*, <<http://www.treccani.it/biografie/>> (09/2015).
- Folena Gianfranco, a cura di (1986), *Autobiografia. Il vissuto e il narrato*, Padova, Liviana.
- Gravier Jean (1872), *Guida del navigante dell'Oceano Indiano, Atlantico meridionale e Pacifico*, Genova, Libreria Gravier.
- Iuso Anna, a cura di (1999), *Scritture di donne. Uno sguardo europeo*, Arezzo, Protagon Editori Toscani.
- Leone Marco, "Dal panorama alla prosopopea. Appunti per una semiotica del corpo viaggiante", *Ocula*, 12, 1-22, <[http://www.ocula.it/files/Ocula12_M_Leone_\[1,503.854Mb\].pdf](http://www.ocula.it/files/Ocula12_M_Leone_[1,503.854Mb].pdf)> (09/2015).
- Manno Tolu Rosalia (2011), "Dai diari di viaggio di Vittoria Contini Bonacossi", in Daniele Montagnani (a cura di), *Dina Ferri e le altre scrittrici toscane fra Ottocento e Novecento*, Firenze, SEF, 91-98.
- (2011), *I diari di viaggio di Vittoria Galli Contini Bonacossi*, <http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_49_manno_tolu.pdf> (09/2015).
- Mezzamanica Monica, a cura di (2007), *Autobiografia, autobiografie, ricostruzione di sé*, Milano, Franco Angeli.
- Neppi Enzo (1991), *Soggetto e fantasma. Figure dell'autobiografia*, Ospedaletto (Pi), Pacini Editore.
- Rousset Jean (1986), *Le lecteur intime* (Il lettore intimo), Paris, Corti.

Come raggiungere la finzione. Dal laboratorio creativo di Grazia Livi (1993-1994)

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract

This article introduces unpublished writings by Grazia Livi, held by the Archivio di Stato in Florence, sketching her biography and highlighting the connection between journalism and creative writing. We pass on to the short story *Un complice* (1994), examining its genesis by means of the manuscripts presented here.

Keywords: *autobiography, Gender Studies, Grazia Livi, literature theory, short story*

Presentiamo qui trascritte delle carte inedite della scrittrice Grazia Livi, relative alla genesi del racconto *Un complice* (1994, 135-148) e conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze. Il fondo Grazia Livi si è costituito in seguito alle donazioni dell'autrice¹ ed è in prevalenza composto da materiali, manoscritti e dattiloscritti, i quali permettono di fare luce sull'avantesto.

Il fondo consta di 13 unità e ciascun inserto presenta una descrizione fatta dalla Livi stessa, a riprova di un vero e proprio tentativo di auto-filologia. La prima unità, I. 1, consta di una "Raccolta di citazioni dai diari come per farne un iter spirituale" – (1963-1986), cc. 45; I. 2 – cui seguono sei inserti, relativi alla genesi del libro di racconti *Vincoli segreti*: I. 2, "Camillo" (26 settembre 1991), cc. 43, di cui 6 dattiloscritte; I. 3, "La madre che scrive" (21-15 gennaio 1992), cc. 9; I. 4, "Un assente" (ottobre 1992), cc. 15; I. 5, "Minuta di un padre di carta" (30 dicembre 1991), cc. 47; I. 6, "Un uomo di scienza" (marzo-aprile 1991), cc. 28; I. 7, "Prove per la premessa a *Vincoli segreti*" (30 novembre 1991), cc. 8, di cui 1 dattiloscritta. L'unità I. 8 include il quaderno "Solisti celebri (1959-1960)", relativo alle interviste realizzate dall'autrice per *L'Europeo*, cc. 34; mentre l'inserto I. 9, recante la dicitura "Lavorazione e

¹A partire da maggio 2009.

genesi per ‘Un complice’ (Arthur Rubinstein)”, presenta appunti manoscritti (cc. 9) e dattiloscritti con annotazioni autografe (cc. 15), materiali fotocopiati su Arthur Rubinstein (cc. 70) più un articolo su Vladimir Horowitz da *La Stampa*, 11 maggio 1993 (c. 1) – le carte da noi presentate afferiscono a tale nucleo e sono datate 1993-1994. Le ultime quattro unità sono invece così ripartite: I. 10, “Appunti e qualche pagina scritta su una figura di giovane donna indipendente (emancipata)”, poi confluiti in altri racconti (1978-1993), cc. 39, di cui 2 dattiloscritte; I. 11, “Libro sul giornalismo” (24 marzo 1973) e “Rivisitare il giornalismo” (1 marzo 1980), appunti manoscritti 1973-1980, cc. 5; I. 12, “Appunti per un possibile racconto sulla figura di una casalinga” (1978), confluiti in racconti editi, cc. 5; I. 13, “Appunti per la composizione per mio primo libro di racconti: La distanza e l’amore” (1978), cc. 7.

1. *Un dispatrio al femminile*

La scrittura come avvenire ma, soprattutto, predestinazione. E la retorica, in questo caso, c’entra ben poco, ch  parlare di Grazia Livi significa venire a patti con un alfabeto venato di alta letteratura, squisitamente ipertestuale, in un sottile e costante equilibrio delle parole: parole che rivelano un talento precoce, pur tuttavia agli antipodi di un narcisismo fine a se stesso, dove lo scrivere   vocazione e ascesi.

Nata a Firenze nel 1930, Grazia Livi si laurea nel 1956 in Filologia Romanza, sotto la guida di un grande maestro quale Gianfranco Contini. Il capoluogo toscano   e rester  sempre la sua citt  d’affezione, il “grembo materno” (Cruciata 2007, 5), nonostante vada a porsi in una prospettiva lontana, quasi anamorfica, tra Milano² e Fubine, in provincia di Alessandria, dove amava trascorrere le estati insieme al figlio Gabriele. Una Firenze, dunque, che torna di spalle e, come affermato pi  volte dalla Livi, “nello sfondo dei miei sogni notturni quasi fosse il dipinto di un predella quattrocentesca” (*ibidem*), cui tuttavia si riconosce tributaria per il forte “senso critico”, al contempo dono e fardello: “dono perch  porta a una visione della realt  molto nitida, molto asciutta, a volte tagliente. Peso perch  rifiuta ogni abbellimento del vero, ogni retorica, ogni consolazione facile” (*ibidem*). Durante la preparazione della tesi di laurea, Livi si reca a Londra e il soggiorno nella capitale inglese sortir  un effetto sconvolgente, misto a commozione e stupore: nell’afferrare il senso di una vera civilt  (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015), l’autrice matura una nuova consapevolezza, sperimentando in prima persona quello che Luigi Meneghello avrebbe poi definito “dispatrio”:

Ho usato questa parola, “dispatrio”,   vero, ed   ci  che ti capita se oltre all’espatrio, all’uscita fisica dalla tua patria, ti senti cambiare dall’interno, sotto certi profili

² Grazia Livi ha abitato a Milano per quarant’anni, qui   deceduta il 18 gennaio 2015.

abbastanza basilari e centrali della tua vita, della tua mente e così via. Il “dispatrio” c’è stato, sono vissuto a lungo lassù. Tutta la mia vita lavorativa, la mia vita adulta si è svolta in Inghilterra. (Meneghello 2012, 216)

Il legame tra i due autori è testimoniato dalla Livi stessa in un’intervista rilasciata anni dopo:

Ero sempre un po’ turbata... Molti anni dopo, ho trovato una forte analogia con le mie emozioni in un altro scrittore, trapiantato per molti anni in Inghilterra, Luigi Meneghello. *Il dispatrio* è un bellissimo libro pieno di acume e di ironia. (Cruciata 2007, 5)

Quel “trapiantato” non è certamente *obiter dictu*, richiamandosi da subito ai *Trapianti* dell’autore vicentino (Meneghello 2002) e le consonanze tra queste due figure, solo all’apparenza lontane, non paiono esaurirsi. Durante l’esperienza oltremarina, Livi matura un forte interesse per la letteratura anglosassone, tesa a mettere in risalto “ciò che passa dentro la persona”, “il pane fondamentale del mio desiderio di scrivere” (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015): poco attratta dai *plot* (“non sarei capace di scrivere un giallo”, *ibidem*), l’autrice si sofferma piuttosto sull’intimo rapporto tra l’evento e la sua radice emozionale, tale da rinvenire all’esterno le tracce di una latente interiorità. E Londra figurerà nel suo libro d’esordio – *Gli scapoli di Londra* del 1958, “Premio Bagutta Tre Signore” nel 1959 – per poi ritornare in *Laprodo invisibile* del 2000, sotto un inedito punto di vista. A proposito dell’opera prima – recensito positivamente da Eugenio Montale sul *Corriere della Sera* – ci preme citare le considerazioni dell’autrice, che in uno sguardo retrospettivo ne ripercorre la genesi:

[Avevo ventidue anni] Mi sposai. Andai a stare a Londra sperimentando una vita adulta promettente di novità e di libertà. Non avevo doveri immediati. Potevo osservare la realtà da un piccolo osservatorio aperto, che era il mio punto di vista, una specie di finestrella. Da lì... la vita inglese degli anni Cinquanta entrava a sbuffi, a folate, come un vento. Sentii una strana eccitazione e molte strane somiglianze...

La mia istintività allora era spontanea, non ancora appesantita dalla consapevolezza. Tutto pareva possibile. Scrissi, come giocando...

Quando tornai in Italia ero già una ragazza diversa. Il problema, molto grosso allora per una donna, era quello di una identità in fieri in un mondo quasi privo di uscite: il mondo patriarcale. Pianificai di diventare indipendente facendo la giornalista. Era scomparsa l’allegria. La responsabilità piena di conflitti si era insinuata nella vivace incoscienza della ragazza che voleva diventare una persona, secondo se stessa. Avrei potuto mantenermi scrivendo per i giornali.

Poi, improvvisamente un colpo di scena. L’editore Sansoni... iniziò una collana di libri narrativi, più precisamente libri d’esperienza vissuta e mi chiese se avrei desiderato pubblicare i miei articoli inglesi... e un titolo venne fuori da sé: *Gli scapoli di Londra*. (Livi 2015, <<http://www.societadelleletterate.it/2015/01/6926/>>, 09/2015)

Siamo dinanzi allo scatto decisivo nella biografia letteraria e creativa della Livi: l’attività giornalistica, fino ad allora carezzata, si fa mestiere *tout court*,

e così sarà fino al 1970. Divorziata dal primo marito, l'autrice ricorda questo periodo come quello della propria emancipazione, portato avanti per ragioni sostanzialmente economiche. Inviata con esclusiva di firma per importanti rotocalchi quali *Epoca*, *L'Europeo* e *Il Mondo*, assapora successi precoci, per quanto quella scrittura la costringesse a un'eccessiva approssimazione, a una "rapacità", una "sintesi sbrigativa" (Cruciata 2007, 5): la scrittrice e la giornalista, insomma, non possono collimare – come più volte le avevano ribadito i suoi amici letterati, da Anna Banti a Giansiro Ferrata. Torna il dissidio tra il *factum* e il trascendente, i sentimenti e l'evento, per approdare a una dimensione "interna e più pensosa" (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015), incompatibile con il lettore medio, non identificabile, confuso in un disarmante anonimato: "chi era costui? Io miravo ad altro. Volevo mettere in gioco la mia sensibilità, la mia profondità" (Cruciata 2007, 5).

L'occasione si presenta con il secondo matrimonio e la nascita del figlio Gabriele: Livi inizia a diradare gli impegni giornalistici fino ad abbandonare l'attività ("c'è stato un affondare scelto nella dimensione della famiglia", Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015). Col marito medico e una relativa tranquillità economica, esce finalmente dai "sensi di colpa inculcati dall'educazione tradizionale: essere una donna sola, essere libera di disporre di sé come un uomo... Rinunciai con pena ai miei guadagni" (Cruciata 2007, 5). Accanto al ruolo di madre e moglie, si affianca quello di scrittrice che, in modo quasi paradossale, risorge tra le mura domestiche, fino alla pubblicazione di alcuni racconti in rivista. Eppure, anche la vita esclusivamente 'creativa' ha i suoi pericoli, primo fra tutti quello della "casalinghitudine" (*ibidem*): il timore di mettere in disparte la propria vocazione di scrittrice è sempre in agguato, generando a sua volta un nuovo senso di colpa (*ibidem*). È la stessa paura manifestata da Sylvia Plath nei suoi *Journals* quando, ormai signora Hughes, scorge nel matrimonio le stesse insidie, che si fanno addirittura letali:

But I must get back into the world of my creative mind: otherwise, in the world of pies & shin beef, I die. The great vampire cook extracts the nourishment & I grow fat on the corruption of matter, mere mindless matter. I must be lean & write & make worlds beside to live in. (Plath 1998, 157)

Ha inizio, per Livi, la conquista della propria "stanza", poi al centro del libro *Da una stanza all'altra*, uscito nel 1984 per Garzanti, nella prestigiosa collana dei "saggi blu" in cui, tre anni dopo, figurerà anche *Jura* di Meneghello (1987): ancora una volta, le consonanze ritornano, non fosse altro per il genere adottato, quello del saggio, reso tuttavia in forma ibrida, prensile, volutamente non erudita. Un saggio-racconto, non esente dalle tramature del romanzesco, dove il dato di erudizione diviene elemento narrante: una marca saggistica, come nel caso di Meneghello, tipicamente *british*, mutuata dalla lezione di Virginia Woolf o Edward Morgan Foster (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015). *Da una stanza all'altra* indaga il mistero della

creatività femminile e origina una polifonia di genere chiamando a raccolta, oltre alla già citata Woolf, Jane Austen, Emily Dickinson, Caterina Percoto, Katherine Mansfield, Anaïs Nin: sei identità, sei stanze i cui perimetri sono dissimili l'uno dall'altro, ma attraversati un seminale *fil rouge*, un paradigma identitario pronto a risolversi nell'agnizione corale. L'incrocio tra biografia (delle autrici) e autobiografia (della Livi) porta a un inedito gioco di specchi: eloquenti, a tal proposito, ci sembrano le considerazioni avanzate da Ernestina Pellegrini, proprio perché

Una donna entra dentro la vita di un'altra donna, immagina di essere lei, prova a scrivere attraverso un processo di identificazione/distanza ciò che l'altra donna ha provato e, attraverso questo passaggio, aggancia parti della propria individualità, porta a galla, per via mediata e indiretta, tracce sepolte della propria autobiografia interiore, per inscenare la quale non trova dentro e fuori di sé sufficienti ragioni di legittimazione.

Una donna scrive la vita di un'altra donna: è questo, dunque, un passaggio che definirei fertilmente parassitario. (Pellegrini 2004, 72)

La stessa Livi ha fatto riferimento a una “coscientizzazione” della donna (Cruciata 2007, 4), portata avanti nelle sue scritture, cui tuttavia fa da contraltare un'auto-*imago* riflessa, mediante cui l'Io scrivente acquisisce una nuova consapevolezza. L'operazione continua in *Le lettere del mio nome* (1991), “Premio Viareggio” per la saggistica, da leggersi quale prosieguito del precedente, laddove la polifonia al femminile si arricchisce di voci ulteriori: Simone de Beauvoir, Colette, Gertrude Stein, Gianna Manzini, Ingeborg Bachmann, Anna Frank, Anna Banti, Carla Lonzi, Agnes Bojaxhiu. È adesso che l'autrice si fa *bricoleuse* degli stili e dei generi, che il saggio indulge in un vero e proprio *pastiche* “mescolato arditamente” (Cruciata 2007, 5), dove il sostrato autobiografico viene a galla con venature aforistiche, financo poetiche. La scrittura, di conseguenza, porta al centro di se stessi, diviene un misto di autobiografia e finzione o, nel nostro caso, saggio e racconto, laddove il primo ha insita una vera e propria *vis* conoscitiva. Una grafia frammista ai *verba* di altre autrici, che si fa vocazione (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015), mistica asceti, terreno minato dalle rinunce: perché – così recita il titolo di un suo lavoro, quasi eleggibile a ipotetico manifesto – *Narrare è un destino* (2002):

Avevo sette anni quando dichiarai in famiglia che volevo diventare scrittrice. Per una serie di coincidenze e di scelte ho poi onorato quel sogno ingenuo, che mi permetteva di salvarmi dai naufragi della sensibilità, mi spingeva a rafforzarmi nella disciplina, mi avviava verso un progetto di indipendenza. La parola scritta ha così dominato la mia vita. Tuttora la domina. Anche se la figura di scrittrice che immaginai da bambina si è trasformata, a causa dei profondi mutamenti sociali: omologazione, potenza dei media, mercato trionfante, globalità; ormai non coincide più con quel ruolo, quel mito. Non esiste più. Al posto di quella figura *c'è una donna come tante*, la cui particolare inclinazione è di farsi assorbire dalle parole scritte e la cui esigenza è di cercare una sintesi che valga per la conoscenza e la solitudine. (Livi 2002, 1, corsivo mio)

L'individuo si fonde in una pluralità narrante che ne rafforza l'identità e la consapevolezza:

Ho sempre pensato a me stessa come a una *donna* che scrive. Il genere cui appartengo è distinzione e orgoglio per me. È all'interno del mio genere, e dell'esperienza del mio genere, che io trovo le parole necessarie... (Ivi, 22)

Ed ecco che la dimensione corale rende questa scrittura quasi transcorporea, ragion per cui le femminilità, un tempo spezzate o compromesse, si ricongiungono:

Nei momenti migliori, chiamiamoli banalmente d'ispirazione, sento che scrivo come unità: materia e astrazione, corpo e spirito. Ho l'impressione di essere pienamente in contatto col mondo. Il passato è dentro il presente. Forse sono felice, in quei momenti... Non sono tuttavia momenti frequenti, in genere non lo sono per le donne. Pesa infatti *su di noi, su di me*, una millenaria eredità di divieti, doveri, cure, inibizioni (Ivi, 23-24, corsivo mio)

L'andamento diadico dei referenti pronominali (noi-me) rimanda a una genealogia di fondo, dove il genio femminile viene passato di mano in mano, quasi seguendo una sinergia segreta, ma capillare: si tratta di arrivare al centro di se stessi, dove "le lettere del mio nome" si ricompongono e portano a galla un alfabeto perduto e, oramai, decifrabile. La "consapevolezza del mio essere singolarità femminile sta al centro della mia pagina" (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015), il che porta anche a una lucidità a livello stilistico, un nitore verbale che obbedisce a una vera e propria "religione della ragione": una *glassy essence* – così l'avrebbe definita Meneghello (2003, 121) – trasmessa alla Livi dal padre cartografo e statistico ma anche, e soprattutto, dal suo spirito critico fiorentino.

2. *La finzione di Un complice*

Grazia Livi approda alla narrativa con *La distanza e l'amore* (1978), libro con cui la forma breve diviene il *medium* stilistico d'elezione per la produzione in prosa, destinata a concretizzarsi in *Vincoli segreti*, finalista al "Premio Strega", del 1994: *Un complice*, racconto di cui presentiamo in trascrizione alcuni tra i materiali di genesi e lavorazione, appartiene proprio a questa raccolta. Livi mette il femminile dinanzi alla sua controparte, il maschio, risolvendo quest'ultima in una serie di declinazioni potenzialmente infinita: c'è il tentativo di sfioramento, un contatto, mediante cui lo sguardo definisce e tratteggia l'alterità. Ernestina Pellegrini lo ha definito come il libro più bello dell'autrice, venato da un inedito "stilnovismo femminista" (2005, 128):

... un esilarante e tragico repertorio dove è lo sguardo di una donna a interrogare e inventare di volta in volta un uomo diverso (un giovane dio, un soldato, un motociclista, un trasognato, un fuggitivo), dove è lo sguardo divertito, risentito,

incantato/disincantato di una Don Giovannina “a rovescio” che rivisita le statue dei propri amori di una volta. (*Ibidem*)

Un complice è incentrato sulla figura di Arthur Rubinstein, il celebre pianista polacco, che la Livi aveva avuto l'occasione di intervistare a l'Aquila, all'età di ventisei anni: uno degli incontri “che più mi ha segnato” (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015), “così fascinosa la vitalità di quell'uomo e così emanante amore della vita” (*ibidem*). L'intervista, come affermato dalla stessa autrice, è stata poi rielaborata “con un'ulteriore coscienza di me” (*ibidem*), pur tuttavia mantenendo il suo impianto originario: paradossalmente, il mestiere di giornalista, un tempo messo in disparte, ritorna nella biografia letteraria e creativa, in nome di una ricorsività cui è impossibile opporre resistenza. Nell'iniziare dalla morte del “maestro”, appresa da un notiziario televisivo, “la mente, abituata a scansare il passato, slittò all'indietro” (Livi 1994, 137):

“Dunque ha durato tanto... Pensare che già allora mi parve un vecchio... Doveva avere settantacinque anni... E io?”

Viaggio pagato dal giornale, dignità d'invitata, attesa ansiosa dietro le quinte, in un salottino di velluto azzurro. Stava seduta sul bordo di una sedia, con le mani appiccicose e il respiro corto... R. poteva entrare da un momento all'altro. Cosa le avrebbe detto? Cosa le aveva detto? Incuriosita frugò fra i vecchi appunti e scoprì, gualcitissimo, il taccuino d'allora. Conteneva dieci domande numerate ed era collegato a quattro fogli di formato più grande, zeppi d'informazioni. Apparivano tratte da articoli e libri. La data – 1960 – campeggiava in rosso. (*Ibidem*)

Da subito, la narrazione indulge in un'autobiografia mista e del lontano, dove l'io scrivente, in totale identità con quello della diegesi, si sdoppia a seconda delle stratigrafie temporali: ricordi di superficie (“guardava il telegiornale”, *ibidem*) e memorie in profondità (“stava seduta sul bordo di una sedia”, *ibidem*), cui va aggiunta la dislocazione pronominale, quasi parentetica, mediante cui il *Self* può raccontarsi senza scadere nella trappola narcisistica (“‘E io?’ Fece un conto”, *ibidem*). Ma non dovrà sfuggire anche la spinta filologica di questo racconto, ossia il ritrovamento del “taccuino d'allora” (*ibidem*) tra le vecchie carte, come testimoniato dai materiali preparatori. L'effetto è quello di un racconto a due anime, dove alla rievocazione dell'incontro (“Ho ridato forma al mio antico incontro con Arthur Rubinstein”, *ibidem*³) si affiancano veri e propri inserti biografici sull'artista: quadri staccati che vanno a collocarsi in un tempo passato eppur mai trascorso, volutamente distinti dalla narrazione restante attraverso l'uso del corsivo. Un racconto diadico, laddove a una lettura estrinseca – cioè demandata al lettore – si affianca quella intrinseca dell'autri-

³ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 9, “Lavorazione e genesi per ‘Un complice’”, c. 1, r. D'ora in poi, indicheremo il manoscritto con la sigla Livi1.

ce: se la narrazione è originata da uno spoglio di carte, così volge al termine una volta che quelle pagine vengono chiuse. *In extremis*, Livi non manca di gettare uno sguardo alla passata attività di giornalista, in una ri-creazione di vite alternate e futuri abortiti, dove il passato prende una piega inedita e si deforma, pronto ad assumere l'evanescenza del non vissuto:

Rifletteva e sfogliava una rivista. Ma, come giornalista votata al concreto, disapprovava l'introspezione. Era un indebolimento. Il valore che teneva in maggior conto era il tempo. Con quella scarsa moneta in mano cuciva le esperienze l'una all'altra, correva attraverso i fatti, consumava gli incontri e a sera si buttava sul letto della precarietà, desiderosa di prendere sonno subito. Mai che pensasse a una sintesi. Sapeva, tuttavia, che la sintesi è una risposta. (Livi 1994, 148)

Il processo genetico che ha portato alla stesura del racconto è bene illustrato dai materiali preparatori che presentiamo in trascrizione, i quali rivelano una personale poetica del racconto:

13 aprile 93. ... Periodo di creatività sbiadita. Eppure voglio iniziare un racconto. Come? Quando sono depressa, avuta un'idea, un piccolo spunto, tentare di lasciar fluire la penna, non affrontare un grande progetto, accontentarsi di un piccolo progetto. Partire da un'immagine, da una parola, da un sinonimo e stare a vedere cosa accade. Mi sento sfocata e voglio uscire da questo stato. (Livi 1, c. 1, r.)

Quasi un'abulia ispirativa, dove l'eccessiva "pensosità" e la costante introspezione rischiano di compromettere l'equilibrio della pagina scritta:

Fine aprile 93 (diario)[.] Devo allenarmi alla osservazione oggettiva... di un altro. Ci sono troppi contenuti, in me. Troppo densi. Questi minacciano di soffocare la pagina. (*Ibidem*)

La Livi non manca di citare i propri punti di riferimento: Tolstoj, Katharine Mansfield, Viktor Šklovski e il suo *O teorii prozy* (1925; *Una teoria della prosa*, 1966). Le sottolineature creano una vera e propria rete di collegamenti tra gli altri materiali del fondo e, in particolare, con il quaderno *Solisti celebri*⁴, contenente gli appunti per le interviste fatte dall'autrice per *L'Europeo*, la prima delle quali è dedicata a Rubinstein, in occasione dell'incontro fatto a l'Aquila (che ha poi originato la stesura di *Un complice*⁵). Le annotazioni a lapis, a loro volta, indubbiamente successive alla redazione delle carte⁶, mostrano un ulteriore tentativo di auto-filologia e sistematizzazione del proprio "retrobottega" scrittorio. Ciò è provato dall'annotazione "Per Firenze", appo-

⁴ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 8, "Solisti Celebri (1959-1960)", cc. 34.

⁵ I legami tra le pagine preparatorie e il quaderno verranno illustrati in nota alla trascrizione.

⁶ Le carte sono dattiloscritte.

sta a lapis a inizio del foglio, la quale fa riferimento all'Archivio di Stato di Firenze e delinea il criterio adottato dall'autrice nella scelta dei materiali per un'eventuale posterità. Ed è in questa seconda lettura che le carte preparatorie di *Un complice* delinea una vera e propria "teoria" del racconto, una strategia autorale dell'*ars narrandi*: l'organizzazione per punti⁷, con le ulteriori aggiunte a margine e fuori testo, portano avanti un discorso lasciato in sospenso:

Prima di iniziare il racconto raggruppo le mie intuizioni e faccio qualche appuntino. Provo e riprovo l'inizio tormentato...

7) Mi sono restituita il senso di quell'incontro. Questa è una grande soddisfazione.

8) Soddisfazione, in le pagine ferali, non dico qualcosa di ora, di mio. (Livi1, c. 2, r.)

A ciò si aggiungono i passi estrapolati dal diario, rimaneggiati e integrati alla scrittura in corso: circa quest'ultimo aspetto, la Livi ha più volte dichiarato come la trascrizione diaristica sia stata "strumento della conoscenza di me", "un racconto di fatti personali... utile a chi scrive" (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015). I diari non figurano tra i materiali presenti nel fondo, se non per diramazioni in altre carte⁸, il che testimonia, ancora una volta, l'accento posto dall'autrice su determinati versanti del proprio laboratorio creativo, quasi a voler adombrare il nucleo più intimo, che tuttavia riemerge nelle annotazioni a margine, in quella calligrafia nervosa e, a tratti, volutamente illeggibile.

Il secondo pezzo qui presentato⁹, invece, esula dall'ambito teorico e si collega direttamente al racconto: stavolta, le annotazioni sono a penna e sovrastano decisamente la parte dattiloscritta. I rimandi col testo finale sono da subito deducibili, citiamo la parte iniziale dall'inedito:

La giornalista di fronte a R. é sempre più in estasi. Pronta a andarci a letto. Ma lui alla fine: Si lasci amare dalla vita! Sarà lei la sua amante!

...

Nel 61 A. R. aveva 74 o 75 anni.

'Ami la vita!' disse strizzando l'occhio come un clown. Io non posso! La sciuperei! Si faccia amare dalla vita!

Le mise la mano sul ventre: così il pianoforte deve cantare!

La giornalista s'infiamma. Sogno ed estasi nel seguire l'UOMO (patriarcale, essere parte di lui, la metà accidentale di lui). (Livi2)

⁷ 1), 2), 3), 4).

⁸ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 1, "Raccolta di citazioni dai diari come per farne un iter spirituale" (1963-1986), cc. 45. Tali materiali includono citazioni da libri di altri autori (Adorno, Freud, Harendt, ecc.), ma non presentano alcuna riflessione di tipo autobiografico.

⁹ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 8, "Qualche intuizione mia", d'ora in poi indicato con Livi2.

E ora alcuni passi da *Un Complice*:

Lei sentiva che quella esuberanza era straordinariamente virile. Si fece forza, perché non le sfuggisse il filo (Livi 1994, 144)

A lei mancò il cuore e divenne rossa. Le aveva preso la faccia fra le mani e, tenendola a un millimetro dalle sue labbra, la fissò amorosamente. «Si faccia amare dalla vita, querida!» le sussurrò vinto... (Ivi, 148)

‘Dunque ha durato tanto... Pensare che già allora mi parve un vecchio... Doveva avere settantacinque anni... E io?’. (Ivi, 137)

Questo raffronto mette in evidenza l'*iter* creativo di Grazia Livi: un processo di quasi decompressione, mediante cui gli appunti vengono dilatati e successivamente inglobati negli inserti della diegesi, tra le maglie di un narrato che letteralmente “spalma” l'intuizione, rendendola funzionale al racconto. Lo stesso dicasi per le annotazioni a penna:

*Suono per il pubblico come se fosse una sola persona. [Una persona in carne e ossa?]¹⁰
Lei è questa persona! È lei, querida!*

...

(Lei lo ama già). Quando finisce l'intervista, lei gli va dietro. È lo stesso luogo. Lo stesso albergo. Lo stesso corridoio. Ma lui si volta, con la faccia da clown: si faccia amare dalla vita! (Livi2)

Nuovamente, il testo finale obbedisce alle stesse dinamiche:

«Sa una verità? Per me è sempre difficile staccarmi dal pubblico. Il pubblico, nei momenti più elettrizzanti, diventa come una persona sola.» Lei assenti, protesa. «È la prima volta che sento dire questa cosa bella». (Livi 1994, 40)

Giunti alla reception dell'albergo R., inchinandosi squisitamente, domandò le due chiavi. Risultò che le camere erano situate sullo stesso piano... Il frac gli modellava un dorso agile. Lei, dietro, metteva i piedi negli stessi punti dove li aveva messi lui... (Ivi, 147)

Le annotazioni si chiudono su una prova di *incipit* del racconto, in un costante susseguirsi di cancellature, ripensamenti, linee che creano una vera e propria mappa, dove l'identità autorale si interroga e continua a mettersi in discussione, tornando sempre sui punti fissi della propria esistenza. Un'identità che è anche, e soprattutto, palinsesto, frutto di una costante e ferrea autodisciplina, come l'autrice aveva già ribadito in *Da una stanza all'altra*:

¹⁰ Le parentesi quadre sono dell'autrice e quindi non introducono, come di consueto, interpolazioni a livello di trascrizione.

Adesso la donna seduta al tavolo – la donna che si è sottratta alla disponibilità e alla dispersione – è diventata ciò che cercava di essere. Una scrittrice. Anni di disciplina hanno smussato il suo carattere – le durezze, le insofferenze i pregiudizi – creando in lei una *mansuetudine*. E la mansuetudine è qualità creativa per eccellenza, perché da un lato implica la capacità di accogliere maternamente, dall'altro implica la volontà di sottomettersi ai significati. La donna cerca di dare l'uno e l'altro, con molta pazienza, e intanto ascolta il respiro della propria identità che matura. Cancella, riscrive, getta via, ricomincia daccapo. (Livi 1992, 212)

Riscrivere e risciversi, insomma, nella tenace ricerca di una bruciante prossimità: se stessi.

Nota al testo

I materiali che qui presentiamo, per quanto conservati nella stessa unità archivistica (Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 9) e legati alla preparazione del racconto *Un complice*, presentano alcune differenze: per tale ragione, abbiamo voluto apporre dei titoli, a scopo puramente indicativo, mantenendo in trascrizione quelli originali attribuiti dall'autrice. Tale scelta deriva dal fatto che, nonostante la loro natura dattiloscritta, le annotazioni a margine rendono “mista” la natura di queste carte, il che ci ha spinto a fornire una trascrizione il più fedele possibile all'originale, tale da rendere conto del loro essere “palinsesto”, della continua alternanza tra scrittura meccanica e autografa: si vengono a creare due livelli di lettura¹¹ che, nel presentare la fonte, sono stati messi in risalto.

Il primo pezzo, che abbiamo intitolato “Dalla teoria alla scrittura”, consta di due fogli A4, dattiloscritti, solo recto, spillati nell'angolo in alto a sinistra e numerati dall'autrice. Nella trascrizione, l'utilizzo del corsivo segnala le aggiunte autografe a lapis e le relative correzioni.

Il secondo pezzo, avente come titolo “Scrittura a caldo”, è costituito da un solo foglio A4, dattiloscritto, non numerato, solo recto, che tuttavia presenta segni di spillatura nell'angolo in alto a sinistra. L'utilizzo del corsivo, in trascrizione, segnala le aggiunte autografe e le correzioni a penna stilografica blu.

Il segno = viene utilizzato per indicare la sillabazione nel documento originale, laddove l'autrice vi inserisca aggiunte o notazioni manoscritte. Salvo laddove indicato, le sottolineature sono a macchina.

¹¹ Ad esempio, la tipologia delle sottolineature, la quale consente di dirimere l'atto della scrittura – sottolineatura a macchina – dalla rilettura di questo – sottolineatura a lapis, matita rossa o penna.

3. Dalla teoria alla scrittura

/c. 1r./ Per Firenze

4°

Lavorazione e *genesis*¹² per 'Un complice' (Arthur Rubinstein)

diario I)¹³ 13 aprile 93. Dal *diario* Periodo di creatività sbiadita. Eppure voglio iniziare un racconto. Come? Quando sono depressa, avuta un'idea, un piccolo spunto, tentare di lasciar fluire la penna, non affrontare un grande progetto, accontentarsi di un piccolo progetto. Partire da un'immagine, da una parola, da un sinonimo e stare a vedere cosa accade. Mi sento sfocata e voglio uscire da questo stato.

19 aprile 93 Sto pensando a un racconto attorno a un vecchio che mi è stato commissionato da Pinky De Banfield¹⁴ per un volume curato dalla sua fondazione. Non ho potuto dire di no. Recupero *la mia iniziativa*¹⁵ e questo mi fa bene.

spunti 4)¹⁶ Vedere gli spunti acclusi, i primi spunti, per un eventuale racconto che abbia il vecchio come protagonista. A)¹⁷

Soffermarmi su 'L'intervistatrice', l'appuntino che dice: Arthur Rubinstein. Andare in cantina¹⁸, alla Sormani, all'emeroteca. La giornalista resta turbata. Poi ha paura d'essere preda. Ma è attratta da quella sapienza. L'albergo. La giovane ama tutto e tutti ed è facilmente preda.

il quaderno ritrovato 3)¹⁹

Fine aprile 93 (diario) Devo allenarmi alla osservazione oggettiva *diario*²⁰ di un altro. Ci sono troppi contenuti, in me. Troppo densi. (Questi)²¹ minacciano di soffocare la pagina. 2 maggio 93 Leggo l'autobiografia superficialissima di Rubinstein per un eventuale racconto. È molto difficile entrare nel mistero dell'altro.

4 giugno 93. Sono qui al Circolo Filologico. Ho finito il raccontino sul vecchio commissionatomi dalla Monstertz. Ho fatto tutto di mestiere, con molto studio. Ho ridato forma al mio antico incontro con Arthur Rubinstein.

Il mestiere

Nel mio caso su cosa poggia? A) Su un nucleo d'emozione.

Lo dice la Mansfield²². Senza emozione la scrittura è morta. Lo dice anche Tolstoj. Perciò: cercare di tirare fuori quella emozione.

¹² Aggiunta in interlinea a lapis.

¹³ Fuori corpo testo, aggiunto a lapis.

¹⁴ Barrata singolarmente a lapis, in interlinea scritto "Monstertz". La Livi fa riferimento a Maria Luisa de Banfield Mostertz – conosciuta come Pinky – figlia di Goffredo de Banfield.

¹⁵ Cancellatura a penna, in interlinea l'autrice aggiunge, sempre a penna, "un po' di voglia di scrivere".

¹⁶ Fuori corpo testo, a sinistra.

¹⁷ A scritta a matita, distanziata dal punto e in interlinea successiva. La parentesi quadra è stata cancellata a gomma.

¹⁸ Sottolineatura a penna biro blu.

¹⁹ Fuori corpo testo, a sinistra.

²⁰ Fuori corpo testo, a sinistra.

²¹ Le parentesi tonde sono aggiunte a lapis.

²² Il riferimento è alla scrittrice Katherine Mansfield (1888-1923).

B) Un'abilità acquisita. Sempre Tolstoj parla dell'infinito labirinto di concatenazioni di cui vive l'arte. *Sklovskij dice che un lavoro letterario è un rapporto per mancanze. E ancora: l'anima di un'opera letteraria è l'anima degli artifici stilistici in essa impiegati.

C) Un senso delle distanze. Lo dice Sklovskij in 'Una teoria della prosa': 'È soprattutto in arte che si deve mantenere il pathos delle distanze, non lasciarsi vincolare. È necessario mantenere un atteggiamento ironico verso il proprio materiale, non permettere di avvicinarsi'.
Io stessa, nel paragrafo che precede 'Vincoli segreti':²³ 'Si avvicinò e li guardò dal suo punto di vista: lucidità e pathos.'

D) Stimolare la propria fiducia in sé, in ciò che si è in grado di capire e sentire. Usa Elizabeth Bowen, la quale dice: 'Il narratore di un racconto usa la sua propria e unica ricettività dall'esperienza. In un certo senso la ricettività è l'esperienza'.

Poteva essere

Mi trovai davanti a un lavoro semplificato²⁴. I personaggi erano solo due: io e lui. Tutto rischiava di essere piatto. Un'intervista bidimensionale. Come dare spessore²⁵? Come dare spessore a Rubinstein? E alla giornalista? Le domande e le risposte non bastano possono essere molto riduttive. Manca lo sfondo.

Lavoro di prova

1) Rilettura attenta del quaderno²⁶ (Delizioso: 'non mi ponga in luce di vantardoso')²⁷ che non potrei usare. Il gesto del mettersi il cappello ondulando i capelli²⁸. I due indirizzi suoi lasciati alla fine²⁹, (da vecchia volpe). Tentai di risentire l'incontro trasportandomi nella ragazza d'allora. Sue caratteristiche: tremore, credulità, intensità. Facilità ad innamorarsi³⁰, a sentire il fascino dell'altro.

²³ Una freccia tracciata a lapis si estende fino all'angolo in alto a destra del foglio, dove è annotato: "Ormai, caduti i veli, i monumenti avevano apparivano così com'erano, reali e crudi", estratto dall'epigrafe di *Vincoli segreti* (Livi 1994).

²⁴ Sottolineatura a lapis.

²⁵ Sottolineatura a lapis.

²⁶ Si riferisce al quaderno manoscritto "Solisti Celebri (1959-1960)" – Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, Sez. I. 12 – utilizzato dalla Livi per le interviste su *L'Europeo* (come scritto dall'autrice sull'etichetta in copertina: "Quaderno per le interviste che facevo per l'Europeo. La prima è a Rubinstein"). Le uniche pagine numerate a lapis (1-21) sono dedicate a Arthur Rubinstein e, in particolare, al concerto tenuto a L'Aquila dal musicista l'8 maggio 1959. In nota, il pezzo verrà siglato con SC. Il quaderno, non a caso, presenta le stesse segnature a matita fucsia e rossa, riscontrate nei fogli ivi trascritti; oltretutto, gli spunti estrapolati dal quaderno – e anch'essi finalizzati alla stesura di *Un complice* – saranno stesi dall'autrice in modo estremamente schematico su un foglio formato A4, dal titolo *Sul quaderno* – Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, Sez. I. 8.

²⁷ SC, p. 21, r.3: "Por favor 'non mi ponga in luce di vantardoso'". La frase presenta la sottolineatura a matita rossa.

²⁸ SC, p. 6, r.13: "quando si mette il cappello si ondula i capelli con gesto grazioso".

²⁹ SC, p. 21: «1) Arthur Rubinstein: 22 Square de Bois de Boulogne Paris XVI. ... 2) 630 Park Avenue – New York".

³⁰ Sottolineate a lapis.

2) Rilettura dei due volumi dell'autobiografia (1 e 2)³¹

3) Lettura dei saggi vari musicali, soprattutto di Rattalino: 'Storia del pianoforte' e 'Da Clementi a Pollini' ⁴³² *Per capire la figura del concertista*

4) Ricopiatura di alcuni brani significativi dall'autobiografia (1 e 2)³³
e Da questa ricopiatura estrazione dei punti più vivi. I quali mi ser=

5) viranno per tagliare il testo con la intervista stessa di R. (3)³⁴ *Pensare l'ambiguità, la contraddizione.*

6) Nelle pagine finali che chiudono ad anello la vicenda ritornando allo stesso punto dell'inizio dire una cosa: la seduzione che resta sospesa fra di loro. Il messaggio gioioso di R. che la delusa giornalista sente di avere disatteso.

*Prima di iniziare il racconto raggruppo le mie intuizioni e faccio qualche appunto. Provo e riprovo l'inizio tormentato. (5)*³⁵

7) *Mi sono restituita il senso di quell'incontro. Questa è una grande soddisfazione.*

8) *Soddisfazione, in le pagine ferali, non dico qualcosa di ora, di mio.*

4. Scrittura a caldo

/c. 1r./ 5° passo³⁶

Qualche intuizione mia

La giornalista di³⁷ fronte a R. è³⁸ sempre più in estasi. Pronta a andarci a letto. Ma lui alla fine: Si lasci amare dalla vita! Sarà lei la sua amante!

Ricordare le sensazioni con Giacometti, con Franchina

Nel 61 A. R. aveva 74 o 75 anni.

'Ami la vita!' disse strizzando l'occhio come un clown. Io non posso! La sciuperei!

Si faccia amare dalla vita!

Le mise la mano sul ventre: così il pianoforte deve cantare!

La giornalista s'infiamma. Sogno ed estasi nel seguire l'UOMO (patriarcale, essere parte di lui, la metà accudente di lui). La moglie condivide la sua gloria, è dentro quella radiosità³⁹. *Lui incarna il mito dell'eroe, sfida il drago, sfida il mondo.*⁴⁰

³¹ Aggiunte a matita fucsia.

³² In matita fucsia.

³³ Matita fucsia.

³⁴ In matita fucsia.

³⁵ In matita fucsia.

³⁶ Aggiunto a lapis.

³⁷ Nel testo "diffrente".

³⁸ Così nel testo.

³⁹ Parola preceduta da "radosi" cancellato.

⁴⁰ Nell'originale, subito dopo il punto fermo, iniziano le aggiunte a penna, indicate in corsivo.

La giornalista s'invaghisce⁴¹ subito, man mano che lui s'ingigantisce.

*Suono per il pubblico come se fosse una sola persona. [Una persona in carne e ossa?]
Lei è questa persona! È lei, querida!*

Dà bacini sulla fronte per esprimere un'infatuazione (il martellamento)

Metter la mano sul ventre, per dire che lui usa far cantar il pianoforte.

Così come canterà il suo ventre, quando lui amerà.

(Lei lo ama già). Quando finisce l'intervista, lei gli va dietro. È lo stesso luogo. Lo stesso albergo. Lo stesso corridoio. Ma lui si volta, con la faccia da clown: si faccia amare dalla vita!

Inizio⁴²

1) È morto ieri età di 98 anni... Foto.

*...⁴³ Ella in moto di incredulità...⁴⁴
Dunque, ha suonato tanto! Ma ...⁴⁵ se non già vecchio allora! Allora, ossia
venticinque anni prima. Quando spaventosa⁴⁶,...⁴⁷, esordì in un giornale.*

Era davanti al televisore quando udì⁴⁸ la notizia. È morto a 98 anni, nella sua casa di New York, il famoso A.R, uno dei più grandi pianisti del secolo! Dunque ha suonato così tanto! Pensò. Ma se era vecchio già allora! Allora ovvero al mio esordio di giornalista, venticinque anni prima.

Il passo relativo al “mito dell'eroe” e la lotta col drago proviene da *Storia del pianoforte* di P. Rattalino (Il Saggiatore 1982). Tra le carte preparatorie (Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 9), figura infatti un foglio dattiloscritto, indicato come “4° passo”, con titolo “Da P. Rattalino ‘Storia del pianoforte’ (Il Saggiatore 1982) (Circ. Filol. MS 69)”. Sono presenti le stesse sottolineature a lapis e matita rossa/fucsia, tra cui segnaliamo il seguente passaggio, che bene testimonia il legame tra i due testi: “il rapporto tra c[o]ncertista e pubblico, quale è inventato da Liszt, significa a parer nostro iden[t]ificazione col mito dell'eroe in lotta contro un drago dalle mille teste. L. sfiga da solo il pubblico, mostro dell'ignoranza, impugnando il suo pianoforte, protetto dalle potenze celesti alla cui causa è votato: Bach, Beethoven, Weber, Schubert e percorre per anni l'Europa...”.

⁴¹ Sottolineatura rossa fatta sopra a quella a penna.

⁴² Sottolineatura a penna.

⁴³ Cancellatura a bianchetto.

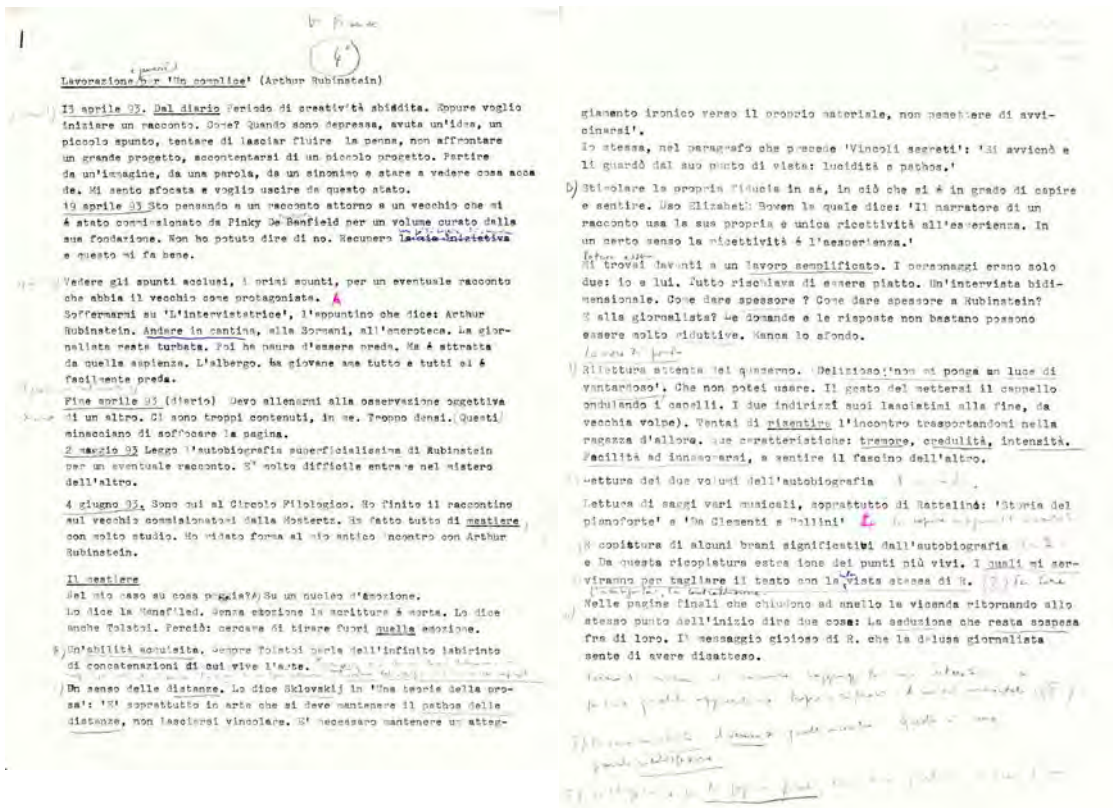
⁴⁴ Altra cancellatura a bianchetto, fatta sopra parole cancellate a penna.

⁴⁵ Cancellatura a bianchetto.

⁴⁶ Da “ossia” fino a “spaventosa” la frase è riscritta su cancellatura a bianchetto.

⁴⁷ Parola illeggibile.

⁴⁸ “Udi” è riscritto in interlinea su parola cancellata.



1. Riproduzione di due esemplari delle carte inedite, preparatorie alla genesi di *Un complice*, 1994 (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Riferimenti bibliografici

- Biagini Enza, Brettoni Augusta, Orvieto Paolo (2001), *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci.
- Cruciata M.A. (2000), "Intervista a Grazia Livi", in Eleonora Brandigi (a cura di), *Videovoci*, Firenze, Firenze UP, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>> (09/2015).
- (2007), "Narrare è un destino. Colloquio con Grazia Livi", *Caffè Michelangiolo*, 1, 4-6.
- (2011), *Grazia Livi. Narrare è un destino*, in Daniele Montagnani (a cura di), *Dina Ferri e altre scrittrici toscane tra Ottocento e Novecento*, Firenze, SEF, 67-72.
- Genette Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil. Trad. it. di Lina Zecchi (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- (1987), *Seuils*, Paris, Seuil. Trad. it. e cura di C.M. Cederna (1989), *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi.

- Lavagetto Mario (1992), *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi.
- (2003), *Lavorare con piccoli indizi*, Milano, Bollati Boringhieri.
- Lejeune Philippe (1980), *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias* (Io è un altro. L'autobiografia dalla letteratura ai media), Paris, Seuil.
- Livi Grazia (1958), *Gli scapoli di Londra*, Firenze, Sansoni.
- (1978), *La distanza e l'amore*, Milano, Garzanti.
- (1984), *Da una stanza all'altra*, Milano, Garzanti.
- (1991), *Le lettere del mio nome*, Milano, La Tartaruga.
- (1994), *Vincoli segreti*, Milano, La Tartaruga.
- (2000), *La finestra illuminata e altri racconti*, Milano, La Tartaruga.
- (2002), *Narrare è un destino. Da Virginia Woolf a Karen Blixen, da Anna Banti a Dolores Prato*, Milano, La Tartaruga.
- (2006), *Lo sposo impaziente*, Milano, Garzanti.
- (2008), *Il vento e la moto*, Milano, Garzanti.
- (2010), *L'approdo invisibile*, Milano, Lampi di stampa.
- (2015), "Parole pensate", *Letterate magazine*, 123, <<http://www.societadelleletterate.it/2015/01/6926/>> (09/2015).
- Melon Edda (1990), *L'effetto autobiografico. Scritture e letture del soggetto nella letteratura europea*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- Meneghello Luigi (1987), *Jura. Ricerca e memoria, lingua a dialetto nei saggi autobiografici di uno scrittore atipico*, Milano, Garzanti.
- (1993), *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli.
- (2003), *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Milano, Rizzoli.
- (2012), *L'apprendistato. Nuove Carte (2004-2007)*, Milano, Rizzoli.
- Pellegrini Ernestina (2004), *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile del Novecento*, Cava de Tirreni, Avagliano.
- (2005), "La finestra illuminata" di Grazia Livi, in Ead., *Altri inchiostri. Ritratti e istantanee di scrittrici*, Palermo, Ripostes, 125-128.
- Plath Sylvia (1998 [1982]), *The Journals of Sylvia Plath*, New York, Anchor Books
- Spinelli Fabiana, a cura di (2011), *Fondo Grazia Livi. Inventario*, <http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_36_spinell.pdf> (09/2015).

L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito (1980-1982, 1995-1996)

Valentina Fiume
Università degli Studi di Firenze (<valentina.fiume@unifi.it>)

Abstract

This article introduces unpublished poems and drawings, held by the Archivio di Stato in Florence, written by Rina Sara Virgillito analysing how poetry can sometimes be an autobiography and exploring many aspects of the writer's personality. The commentary on the last poems is an important contribution to further knowledge of this twentieth century writer.

Keywords: *Gender Studies, mysticism, poems, Rina Sara Virgillito*

1. L'archivio

Il Fondo di Rina Sara Virgillito è stata la prima pietra fondante dell'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne. Il 9 luglio 1997, un anno dopo la scomparsa dell'autrice, la cui poesia può collocarsi nel grande filone delle mistiche, l'amica ed erede Sonia Giorgi, consigliata e aiutata dalla nascente associazione – che si proponeva di operare per la conservazione e la costruzione della memoria delle grandi autrici del Novecento italiano – volle che le carte, edite e inedite, e la biblioteca della poetessa fossero custodite nel cuore dell'Archivio di Stato di Firenze. Costruire una memoria di sé, non abbandonare all'oblio ciò che costituisce la propria identità, è un atto di fondamentale importanza nella storia di queste autrici.

L'archivio di Sara Virgillito è costituito dalle sue carte, da 2697 volumi a stampa da lei stessa postillati e da 162 dischi di musica; la documentazione relativa alla scrittrice è stata divisa, in un primo momento, dall'Archivio familiare (il quale comprende le carte della madre Ida Coturri e del padre Agatino Virgillito). La prima sezione dunque, denominata Carte di Famiglia, è suddivisa in Documenti e materiale vario, Medaglie, Corrispondenza, Manoscritti, Fotografie, Testi editi, Riviste e Ritagli di giornale. La seconda sezione,

invece, Carte di Rina Sara Virgillito, è formata da I. Atti e documenti, II. Targhe commemorative, medaglie, III. Corrispondenza (a sua volta suddivisa in corrispondenza indirizzata all'autrice e lettere in copia e minute scritte da lei e inviate a vari destinatari), IV. Manoscritti (inventariati in manoscritti relativi all'attività poetica; relativi all'attività di traduttrice; con testi in prosa; relativi all'attività di critica letteraria; annotazioni, pensieri e appunti di viaggio; appunti universitari; materiale relativo ad attività diverse; manoscritti di autori vari), V. Disegni, Schizzi, Fotografie (che constano di album con schizzi, annotazioni e poesie; disegni, schizzi; disegni e quadri di Eugenio Montale; disegno di Jole Tognelli; Fotografie), VI. Testi editi (che comprendono testi editi, poesie, articoli in riviste e testi editi di autori vari), VII. Giornali, riviste, depliant (riviste, depliant; ritagli di giornale), VIII. RegISTRAZIONI.

Tracciare un volto di questa grande autrice, carpire qualche notizia della sua vita privata è un procedere a tentoni, un decodificare misteri sepolti nel tempo. Sara ha scelto il silenzio; ha desiderato distruggere il suo volto privato, non ha conservato tracce della sua vita, lasciò a Sonia Giorgi il compito di mettere al rogo tutte le sue carte private, diari e lettere, e di conservare solo ed esclusivamente tutto ciò che riguardava la sua scrittura, la sua attività critica e traduttrice. Bruciare nel fuoco le proprie carte è un atto profondamente legato alla vena mistico-visionaria di Sara Virgillito; per lei era la poesia l'unica voce del proprio essere e solo questa doveva restare e farsi portavoce di memoria. Tutto il reticolato della vita vissuta è celato; dunque è la poesia a farsi autobiografia, a narrare un'esperienza visionaria talvolta indicibile.

Sara Virgillito era nata a Milano il 29 settembre 1916; il padre, Agatino Virgillito, era siciliano, nato in una famiglia di musicisti; la madre, Ida Coturri, era lucchese, nata da quella terra toscana che tanto fu amata da Sara, la terra della sua cara Firenze, che diventerà la meta agognata, la città d'elezione, il luogo degli affetti. Grazie alla madre, che non la gravò di impegni e di fatiche pratiche, la Virgillito si dedicò totalmente allo studio e alla poesia, forgiandosi come critica, intellettuale e poetessa; una donna fiera, riservata, dal carattere ritroso. Amava anche disegnare, dipingere, suonare il pianoforte. Una personalità versatile, multiforme. Sara provava una sorta di repulsione per la vita pratica, intenta ad ascoltare il proprio canto interiore, incantata dalle voci della poesia, dell'Altro, dell'Ospite inatteso e desiderato al contempo. Iniziò presto a dedicarsi allo studio della scrittura altrui, percorrendo quelle intime vie che la legavano ad altri poeti. A Milano costruì la propria formazione culturale, studiando al liceo "A. Manzoni", intrisa dei versi di poeti e prosatori greci e latini, fino ad approdare alla discussione della tesi di laurea in Lettere classiche all'Università Statale, conseguita il 30 ottobre 1937, con Luigi Castiglioni. Scelse di indagare una delle tante figure in cui si rispecchiava, la *Fedra* di Seneca. Nel 1946 ottenne una cattedra al Ginnasio Superiore di Lovere, sede non molto lontana da Milano. La professoressa Virgillito si dedicava completamente ai suoi studenti, cercando di ispirarli,

motivarli, tentando di smuoverli da un concetto di apprendimento troppo scolastico, rinnovando il secolare programma. Ispiratrice, indubbiamente carismatica, Sara Virgillito non fu solo un'insegnante, una maestra. Si dedicò infatti con molta passione all'attività critica, nutrì la sua scrittura con i versi di tanti poeti stranieri o antichi. Traduttrice, critica, fu anche una vestale, una sacerdotessa, una Sibilla attraverso la quale emergono canti altrui sulla pagina scritta. Sara si è comunque più o meno inconsapevolmente svelata attraverso queste traduzioni e commenti; divenendo custode di quelle voci, delle altre voci, visceralmente affini al proprio io, ha lasciato tracce, lacerti, postille di sé. Quelli che tradusse furono poeti o poetesse d'elezione. Importanti furono, senz'altro, i lavori su Rainer Maria Rilke, Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning, William Shakespeare, François Villon: inevitabilmente si scorge il suo io celato dietro a questi studi, trova spazio la sua voce, sommessa ma potente come la sua poesia. Spesso il commento fatto ad altri autori diviene un commento a se stessa, alla propria attività scrittoria, una sorta di autobiografia altrui trasfigurata in un auto-citazionismo, una confessione di sé, "poeta in clandestinità" (Pellegriani 2005, 173). L'introduzione di Virgillito all'edizione italiana del 1986 dei *Sonnets from the Portuguese* (1850) di Elizabeth Barrett Browning inizia con queste parole:

Così accade ai poeti: aspettano a volte anni, secoli magari, prima d'essere riconosciuti. Altre volte, invece, è l'osanna; ma poi viene un oblio direttamente proporzionale... Era un carattere tutt'altro che soave, nonostante l'aspetto fragile e minuscolo... aveva "una natura di tigre, facilmente riconoscibile sotto le apparenze di agnello;" ... è in primo piano il mistico, il demoniaco di gusto gotico, il romanticismo sentimentale delle ballate di amore e di morte, mentre, nel sottofondo, la Bibbia va a braccetto con l'Umanesimo e coi prediletti poeti... la provocatoria audacia, l'originalità con cui si accoppia il visionario al sensuale, al concreto... Emerge da questa poesia una sensitività introversa, aperte alle allucinatorie sollecitazioni del profondo... (Virgillito 1986, xi, xiii, xv)

Il non riconoscimento dell'identità del poeta, non essere pienamente considerate e lette, o talvolta, peggio, essere notate, apprezzate, elogiate e poi il nulla, l'oblio. Questo accade a poetesse come Elizabeth Browning e anche a Rina Sara Virgillito. Nelle lettere all'amica e poetessa Helle Busacca (1915-1996) si legge tutta la frustrazione di non essere lette, di non essere "promosse" e pubblicate, di non avere una nicchia nel grande libro del Novecento letterario. Eppure avevano avuto grandi estimatori che lessero le loro opere, pubblicate, spesso, di propria iniziativa. Proprio come accadde a Elizabeth, "nessuno la legge, nessuno ne parla, nessuno si prende la briga di situarla al giusto posto" (ivi, xii).

Sara divenne amica cara a molti, soprattutto a quel poeta immaginifico, il suo poeta, l'Altro, scelto come modello poetico a cui aspirare, a cui guardare con venerazione: Eugenio Montale, amato al punto di penetrare la sua opera con l'acume critico che la caratterizzava sin da giovane, sviscerarne i fili riposti

e, carpendone i lati più nascosti, sondare quella poesia così potente, luminosa. Quei versi di incarnazione della luce la avvinsero. Scrisse un saggio intelligentissimo sul poeta ligure, decise di spedirlo a Elio Vittorini, il quale, rimanendone profondamente colpito, fece in modo che giungesse a Montale. Il poeta, impressionato per questa lettura profonda, innovativa, acuta che la giovanissima poetessa aveva compiuto dei suoi versi, le inviò una lettera in cui la ringraziava per la capacità con cui aveva colto qualcosa di lui e della sua scrittura in modo così profondo. Un'amicizia, quella con il poeta ligure, che finì solo con la morte di lui. Lo studio della poesia montaliana approdò ad un volume, edito nel 1990, per il quale scelse un titolo illuminante, *La luce di Montale*, appunto, quella luce di cui i versi del poeta erano, secondo la Virgillito, intessuti profondamente. I primi saggi mandati a Montale furono pubblicati su *Humanitas* nel 1947. La luce di Montale, saggio di notevole portata critica, nacque e prese vigore da un incontro tra i due, avvenuto nel 1971, durante il quale Rina osservò quale grande rilevanza avesse la poesia "Rebecca" nella raccolta allora pubblicata dal poeta, *Satura*, dove il divino viene esaltato dalla luce, aprendo uno spiraglio di speranza e di visione positiva dell'esistenza. La Virgillito portò avanti questa sua ipotesi, contraddicendo tutte le posizioni assunte dai critici che vedevano un profondo e concreto pessimismo al fondo della poesia montaliana. Maestro, amico ma anche un modello schiacciante. Eppure fu proprio Montale a incoraggiarla a pubblicare la prima raccolta di poesie che fu edita nel 1954 con il titolo *I giorni del sole*, impreziosita da un piccolo ritratto a penna realizzato proprio da Montale all'autrice e un'introduzione di Carlo Bo che la definì "una poetessa compiuta nel suo mondo e costruita attraverso una stagione meditata di approssimazione critica" (ivi, v), Montale la definì invece "una classicista ma raramente scrive poesia neoclassica. Le sue figure hanno radici nel mito ma sono anche nutrite dalla sensibilità più viva del nostro tempo" (Montale, in Virgillito 1954). Molti si interessarono a lei, come rivelano le carte conservate nel suo archivio, tra i tanti Mario Luzi, Claudio Magris, Vittorio Sereni.

Rina Virgillito dunque tentava, allora e sempre, di dar voce ai due movimenti del proprio spirito ritroso, due incarnazioni: la scrittura in versi e la passione per la traduzione di altri poeti. Quest'ultima non era, allora, un mestiere, una professione, ma qualcosa di più profondo, un intimo colloquio con anime affini, un continuo dialogo con l'Altro. Poesia e traduzione percorrono allora in Sara Virgillito due binari paralleli, sono l'una il controcanto dell'altra; la traduzione per lei divenne un nutrimento vitale. Tradurre è un atto di estrema umiltà, spesso il traduttore veste i panni di un tecnico o di un facchino che trasporta parole da un luogo a un altro, da una lingua a un'altra lingua (μεταφορά in greco significa, appunto, "trasloco"); per la Virgillito la traduzione è una colonizzazione da parte dell'Altro, si lascia sedurre dalla voce altrui e dunque essa diviene anche atto di un estremo abbandono di sé. Sceglie autori che possiedono una sensibilità affine al proprio canto interiore. Si interessò in un primo momento a Rilke; fu, infatti, una delle prime traduttrici

delle sue poesie in Italia: rapita da quella vena orfica, portò avanti un accurato e impegnativo lavoro, dando vita a due volumi, uno pubblicato nel 1945, *La vita della Vergine e altre poesie*, l'altro più tardo, invece, nel 2000, *I sonetti a Orfeo*. Questa vena orfica caratterizzerà gran parte della sua produzione poetica, fino al canzoniere del 1991, *Incarnazioni del fuoco*, nel quale una poesia, che porta il titolo omonimo di una di Rilke ("Pietà"), lascia trasparire, nei versi conclusivi in particolare, le suggestioni dal poeta tedesco:

...
Jetzt liegst du quer durch meinen Schooß, jetzt kann ich dich nicht mehr gebären.	Ora mi giaci in grembo di traverso, ora non posso partorirti più.	finché nel grembo di traverso mi giacerai senz'altra pietra
(Rilke 1912, 20)	(Trad. it. di Virgillito 1945, 34)	(Virgillito 1991, 234)

Attività poetica e attività saggistica si alternarono sempre, in un movimento a spirale, vorticoso, che tratteggia un duplice volto di questa studiosa schiva e inafferrabile. Un doppio volto, una lacerazione che la dimidiava. Tutto questo si riflette nella duplicità del suo nome: Rina, l'intellettuale fiera, la classicista lombarda, la parte ctonia, pessimista, riflessiva, lunare, il nome anagrafico; e Sara, la poetessa, siciliana, mediterranea, la parte solare, apollinea, il nome scelto. Un duplice volto, una doppia vita, quella reale e quella immaginaria, fortemente contrastanti, che emergono violentemente sulla pagina bianca: la seconda avrà il sopravvento, una vita tutta interiore, fuoriuscita lavica di una tensione osmotica continua tra sacro e profano, tra impulso ancestrale e desideri ctoni, tra lo spirito e la materia, ciò che riesce a vedere e quel che invece si cela allo sguardo:

Sara Virgillito era solita dire agli amici che chi vive troppo in una [vita] deve per forza sacrificare l'altra. Ma da tutto ciò non ne deve derivare l'ossificazione cristallina di una biografia tutta mentale, astratta, perché tra il terrestre e il celeste, tra il visibile e l'invisibile c'è stata una continua e inquietante osmosi, che ha fatto sì che si attenuasse ogni distinzione tra fisico e spirituale, fra bello e brutto. (Pellegrini 2005, 175)

Doveva allontanarsi da Rina e diventare Sara che è luce, è oltre e questa lotta era dolorosa e sfiancante.

Come spesso accade nelle scritture femminili, esiste uno iato, un antagonismo tra l'autoritratto pubblico e quello privato e molto spesso quello che leggiamo è un esibizionismo trasgressivo, in questo grande teatro dell'io viene gettato sulla scena il volto oscuro, notturno: Sara si trova inestricabilmente impigliata in un mondo terrestre, ferino, un controcanto infernale a quella poesia aerea, celestiale, mistica.

La sua seconda raccolta poetica edita fu *La conchiglia* (1962): Leonardo Sciascia, nello stesso anno, antologizzò le 39 poesie che compongono questa silloge

per i Quaderni di Galleria. Il titolo è rivelatorio, la conchiglia con la sua forma a spirale sottolinea una predilezione per gli spazi chiusi, segreti, celati, conchiusi (quest'ultimo aggettivo caro sia alla Virgillito che a Helle Busacca); il paesaggio in questi versi diviene l'unica presenza. Di pari passo all'incarnazione della sua poesia si sviluppa la traduzione di canti antichi e moderni, realizzandosi in questi anni nella raccolta gli *Epigrammi greci* del 1957, nella quale la Virgillito compie una scelta di alcuni tra i testi dall'*Antologia Palatina* (1607) che la intrigavano di più, traducendoli secondo quella vena classicista che l'aveva sempre caratterizzata. Poi il silenzio, durato anni; continuava a insegnare, ad affascinare i suoi alunni, ad essere per loro fonte di ispirazione. Leggeva i grandi autori a lei affini: Dante, Foscolo, Leopardi, Montale, Quasimodo, Luzi, Gatto, Eliot, Apollinaire e tutti gli altri poeti tradotti. Un silenzio rotto dalla pubblicazione di una piccola raccolta di versi, *I fiori del cardo* (1976): poesie del ritorno, dell'attesa, del risveglio. Sono poesie fortemente montaliane, quel grande maestro nutriva la sua vena poetica, che emergeva forte e nuova; nella prima pagina, ad apertura del libro, si può ammirare il ritratto di Sara fatto da Montale: un ritrattino a penna blu, appena accennato, elettrico, irrequieto: una collana a doppio filo, un cappellino nero, i capelli ricci. Il volto ancora più sfuggente, appena appena tratteggiato, quasi arcigno, severo; "l'aspetto fragile di Sara Virgillito poteva infatti ingannare solo per poco chi riusciva a cogliere la sua forza interiore, caparbia e quasi eticamente eroica (ma forse questo aggettivo è passato di moda; sarebbe meglio forse dire 'generosa' e 'intransigente')" (Pellegrini 2005, 178).

Nello stesso anno venne pubblicata la traduzione di due opere di Villon, *Il testamento e la ballata degli impiccati* (1976): suggestionata da personalità e scritture contrastanti, spesso agli antipodi, lontane, dopo essersi occupata dell'orfismo di Rilke, la Virgillito si cimenta con la traduzione di queste ballate, con una poesia popolare, con un linguaggio tutt'altro che alto. Sara ha bisogno di nutrirsi di altre letterature e la sua scrittura sarà influenzata da tutti questi contrasti, spesso violenti. Indagando Shakespeare, la scrittrice dà alle stampe due importanti volumi di traduzioni: *Sonetti d'amore* (1984) e, più tardi, *I Sonetti* (1988), pubblicando negli stessi anni un'altra silloge, *Nel grembo dell'attimo* (1984), 78 poesie che costituiscono un ponte, un legame tra la poetica del passato e quella che verrà dopo. Nell'introduzione Carlo Bo la definirà "uno dei pochi veri poeti di quest'ultimo trentennio" che "ha avuto la forza e l'intelligenza di aspettare" e la sua poesia "è una prova di equilibrio fra ispirazione vorace e controllo critico"; in questa silloge la poetessa "tira le somme di questa lunga, appassionata speculazione... nel giuoco fra volontà e sentimento... saldando in tal modo l'intelligenza con il cuore" (Virgillito 1984, 9-10). Sono poesie che sorgono da un momento piuttosto difficile, di rinuncia e che apriranno la strada al canzoniere del 1991. Si giunge per vie alchemiche a quei versi esplosivi che andranno a comporre la raccolta del 1991, un canzoniere d'amore, di intersezioni di luce, di contrasti spietati e ardenti immagini, *Incarnazioni del fuoco*, un'eruzione di versi. Una poesia

folgorante, avvolgente, conturbante, con abbagli di luce e cavità oscure; salti e voli pindarici e immersioni vertiginose. Una poesia d'estasi, mistica e amorosa. Un'estenuante lotta, quella tra questa Cassandra moderna e un dio ambiguo, ora lucente, ora oscuro, che la penetra nell'anima e nel corpo fino a lasciarla esanime, un dio desiderato, cercato, atteso, al quale la voce della poetessa eleva la sua preghiera. Un dio che contemporaneamente rinnega, respinge, affinché non la annienti. Ma come Cassandra, Sara non riesce a non far entrare il dio dentro di sé, anche se con fierezza e ritrosità tenta di respingerlo. Una volta entrato dentro di lei, il dio ha riempito di sé, della sua presenza, ogni fibra umana e spirituale della poetessa ormai invasata, che ostinatamente pronuncia una seconda preghiera. Nella pagina che segue, a suggello di queste tre poesie che mostrano tre momenti del lacerante rapporto tra il dio e la sua sacerdotessa, segue un disegno che tratteggia l'unione tra i due: un aggrovigliarsi di corpi, battiti, respiri, un perdersi l'uno nell'altro, nella luce, nel fuoco, nell'estasi. Tutti i canti e le voci ascoltate da Sara si riversano in quell'abbraccio eterno.

L'ultima raccolta pubblicata fu *L'albero di luce* del 1994, 31 poesie che chiudono questa poetica vorticoso, mistica, corporale e astratta allo stesso tempo. Si arriva così alla dimensione del non-dove, che ritroviamo nei bellissimi versi di Emily Dickinson, poetessa alla quale Sara dedicò gli ultimi anni: ancora studio, traduzione, osmosi. Sceglie una poetessa visionaria che, rinchiusa nel suo abito bianco di luce, nella sua stanza, attende il proprio visitatore notturno; una poesia dell'attesa, del silenzio, del vuoto, di uno spazio invisibile, altro. Poesia del non detto, della meraviglia e degli stupori.

Lavorò negli ultimi tempi anche a una versione librettistica del mito di Medea, ancora una volta indossando la maschera di un personaggio tragico a lei caro.

Desiderio di vuoto, di non lasciare traccia (distrusse tutti i diari), bisogno di divenire luce. Un'ultima poesia, inedita, recita:

Eva
nata da
te
osso delle tue ossa,
spacco la membrana
che
mi separa dalla luce
(31 luglio 1996, ore 18.00)

A pochi giorni dalla morte, avvenuta il 12 agosto 1996 a Bergamo, versi ancora una volta epifanici, mistici, versi della luce.

2. Due sguardi

Una delle vene creative possedute da Rina Sara Virgillito fu il disegno; nel suo archivio sono conservati album, quaderni, blocchi a schizzi – in tutto 60

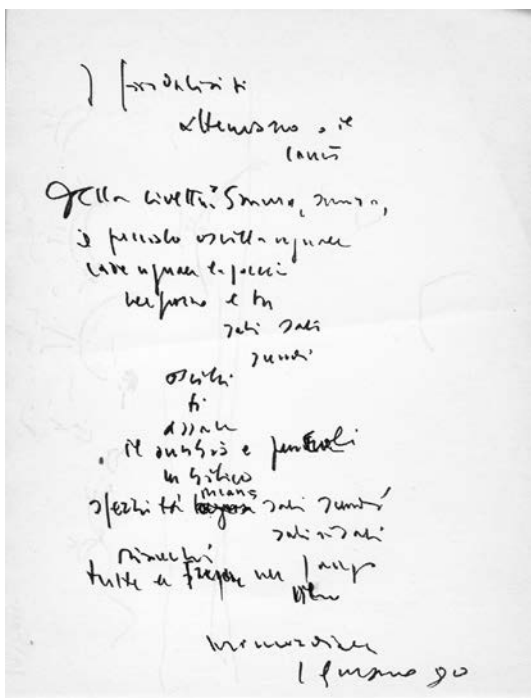
– su cui l'autrice ha fissato ciò che vedeva con disegni, spesso a pennarellino o a cera; sono paesaggi per lo più, città, luoghi che l'autrice sentiva affini e importanti. Fra questi la città amata, Firenze, luogo degli affetti più cari. Una città che Sara disegna da più angoli, cambiando continuamente la prospettiva, nel tentativo di cogliere il mistero della sua bellezza; ed è così che i suoi schizzi ritraggono luoghi insoliti, vie spesso sconosciute. Sara amava molto recarsi a Fiesole e soprattutto nelle chiese del sobborgo fiorentino; sulle sue carte prendevano forma i luoghi chiusi, i chiostri, immersi nel silenzio della contemplazione. Si appuntava date e orari, fissando nel tempo l'attimo che stava vivendo.

Accanto ai disegni emergono, come atlantidi sepolte, alcune poesie nate probabilmente dalla suggestione del luogo in cui si trovava.

Le poesie trascritte fanno parte di quattro block-notes di schizzi: il primo è datato "Florence 1980", il secondo "Firenze-Bergamo 1980-1981", il terzo "1982" e il quarto "Firenze 1982". I testi sono stati trascritti mantenendo la disposizione grafica delle parole e dei versi nella pagina, l'autrice li definiva a spirale; una poesia da vedere oltre che da leggere, poesia viva che segue i moti della creazione. La spirale, oltre che richiamare il guscio della conchiglia, figura cara all'autrice, mette in luce i movimenti ascendenti e discendenti della sua poesia. La stessa grafia del sé la ritroviamo in *Incarnazioni del fuoco* e ne *L'albero di luce*:

I fiordalisi si
 attenuano o il
 canto
della civetta? Smura, smura,
 il pendolo oscilla uguale
 cade uguale la goccia
 nel pozzo e tu
 sali sali
 scendi
 oscilli
 ti
 assale
 il dubbio e pencoli
 in bilico
 pezzi taci piangi sali scendi
 sali scendi
 risucchi
tutte le tregue nel fango
 nero
 primordiale
 1 giugno 80¹

¹ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione V, n. 295, c. 5v. La poesia si trova in un blocco di schizzi, a inchiostro, datato Florence 1980, che consta di cc. 53.



1. R.S. Virgillito, Blocco schizzi, a inchiostro, 1980
(concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

viale de' Colli, 8 maggio 80

Non annotate i vostri

folli pensieri -

fuggono i fogli nel

vento che

li stringe

Non inseguire i pensieri che ti

portano

per strade stremate ignara

e dolorosa volgi

volgi alla sconosciuta

gioia o dolcezza amarissime

il lento

chiaro degli occhi fuga

dirompente di specchi che allo scacco

riscintillano

ardenti.²

²Asri, Fondo Virgillito, Sezione V, n. 295, c. 14r. Ai versi 8 e 14 ci sono alcune parole cancellate.

ore 14. Viale dei colli 9.5.80

Volgi e sconvolgi -
 al flutto degli eventi -
 La storpia prigione
 che ti mura.
 Fu traditore l'istante,
 troppo stretta la fessura
 per la chiave rugginosa.
 Non posò l'ora ma
 in un turbine
 soffiò verso altre sponde,
 delimitate, pallide
 per la prossima agognata
 dimora.³

nel momento stesso in cui appare assurdo, -
 poiché proprio così l'Io ne esce diminuito, -
la paura si dissolve in gran parte.

È agli occhi miei che l'Io sarebbe diminuito,
 in questo caso! ed è ciò che più conta.

Perciò il processo è -

α) blocco inconscio, dovuto all'esigenza - esistente
 comunque - di autoaffermazione dell' IO -
 la quale urta contro un supposto giudizio negativo
 degli altri su di me.

β) divenendo cosciente, il blocco è rimasto,
 almeno in parte - giacché l'esigenza pro-
 posta di sicurezza rimane, rimane il
 bisogno di difendere dagli urti un'emotività
 troppo scoperta e vulnerabile.

Però potrebbe esprimersi in altri modi, e
 come fine rimane meno totalizzante
 e negativa, eliminandosi una
 grossa fetta di limitazioni.⁴

³ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione V, n. 295, c. 14v. Al terzo verso la poetessa ha cancellato un termine per sostituirlo con "storpia"; al verso successivo al posto di "mura" aveva utilizzato altri due verbi poi cancellati: è leggibile solo il primo "attrappa".

⁴ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione V, pezzo 295, c. 21v.

9.11.80⁵

Dovrà pur chiarirsi
 la scommessa
 si capirà se le scommesse tavole
 di salvataggio
 portavano al disastro o ad una nuova
 punta di pilotaggio.
Non t'arrendi, addenti l'ultimo
 giorno e i sintomi
 di catastrofe rimasticati non
 ti fermano



2. R.S. Virgillito, Blocco schizzi, a inchiostro, 1980
 (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

⁵ ASFi, Fondo Virgillito, Sezione V, pezzo 297, c. 13v. La poesia si trova in un block notes di schizzi, a inchiostro, datato Firenze-Bergamo 1980-1981, che consta di cc. 35. L'ultimo verso lo ha cambiato: aveva scritto "accanto allo sparo" poi ha messo "prima dello sparo".

r'alzi ti volgi raddoppi
 gli sforzi e le intimidazioni
al servo padrone che nel buio
 smania e buca
 fogli e fogli di inestimabile
 valore.

Nell' arnie o nel pazzo
stato delle vertigini
sta la salvezza il rorido /
 finito timido avvampo / prima dello sparo



3. R.S. Virgillito, Blocco schizzi, a inchiostro, 1980
 (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

i frutti d'oro sulla cima
 del muretto
 in viticchi di serpenti e
 legno vigoroso
 dalle vette del cielo senz'ombra
 inondavano la nostra bocca
 e più ci richiamano a spazi
 che l'occhio non aggrappa.
Consolazione dei giorni
senza gioia
senza tenerezza

amore strozzato che gorgoglia
in fondo alla tenebra
sfere rutilanti
 segno della sfera che serra
 o apre il gorgo del millennio⁶

La speranza non era
 l'ultima dimora del pensatore
 Molti affamatissimi si gettavano
 all'arrembaggio,
 nessuno rinstava
 ad acchiappare
 il volante lemure
 farfalle magnificanti
 in fiori e scattanti
 petali
 la primavera.

Impossibile immaginare altro
se non corone stellari
di lapislazzuli
intente una sull'altra
al volto amato.

Colli di Firenze, 26/3/82 ore 14

—
 Browning da trascrivere: (1) – 3 – (7) – 12 – 23 – 25(?) – 28 – 40⁷

Il cielo cattivo sprofondato
 sulla miniera, in lampi di
 dubbi e lapislazzuli
 ricompono oggi al tuo corteggio
 che li riaccende.
 Spietata pietra non ti arrendi al tempo
 spietata ridi che vincete e
 tempo e pietra
 sfera
 spietata gemma che mi cerchi
 il collo in gemiti
 di pavoni e pantere uccise all'orlo

⁶ ASFi, Fondo Virgillito, Sezione V, n. 297, c. 23v. Da “Consolazione” a “millennio” le sottolineature sono state fatte dall'autrice con penna rossa mentre il testo è scritto con penarellino nero.

⁷ ASFi, Fondo Virgillito, Sezione V, n. 263, c. 1r. La poesia si trova in un blocco di schizzi, a inchiostro datato 1982, che consta di cc. 58. Al verso 5 “rinstava”, verbo utilizzato al posto di “ristava” ovvero “stare di nuovo”.

desertico risplendi
 e cielo
 e stelle
 e grembo
 Lapislazzuli
 26.3.82 Firenze
spietato avvinghi di sfere che il collo
 mi cerchi⁸

La stella albeggia
 nel totale buio
 dell'abisso
 Albeggiano denti sorridenti
 cappelli di carta
 mozziconi spenti
 ombrelli inutili
 (per ora)
 impossibile pensare neanche
 immaginare
 impossibile tutto fuorché
 aspettare
 attendere
 arrendersi
 all'impossibile attesa
 alla resa
 che è già trascorsa
 che affonda
 fino all'inarcato
 grembo
 delle nevi
 5.5.82 ore 9⁹

dopo i musei vaticani (e il giardino) -
 caffè di
 via di
 Porta
 Angelica

6.5.82

⁸ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione V, n. 263, c. 2r. Tante sono le cancellature e le limature.

⁹ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione V, n. 263, c. 30r.

Capire è
 impossibile
 non capire insopportabile –
 eppure non si può
 capire e si
 deve
 sopportare
 (forse sui libri di
 psicanalisi
 tutto è spiegabile
 tranne
 il petalo aperto odoroso
 di gardenia o
 altro fiore innamorato
che si consuma nel
distacco
feroce dalla moggia dalla pianta
dalla
lucida foglia gonfia
 un pezzo da museo ora fra papiri
in falce.)¹⁰

dentro
 si vede
 la nascita
 è un
 tronco?
 all'interno
 è
 vuota
 spaccata
 dietro.
 \ i lunghissimi capelli
 le dita
 appena
 congiunte
 le labbra
 timidamente
 socchiuse¹¹

¹⁰ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione V, n. 263, c. 30v.

¹¹ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione V, n. 264, c. 22r. La poesia si trova in un blocco schizzi, a inchiostro, datato Firenze 1982, che consta di cc. 31.

Sono anni di silenzio. L'ultima raccolta, *I fiori del cardo*, era stata edita nel 1976; passeranno altri dodici anni prima di vedere pubblicate altre poesie. Sono anni (1959-1982) in cui, nel suo laboratorio di scrittura, la Virgillito sperimentava la traduzione dei testi tedeschi e inglesi: di Goethe traduce due testi tratti dall'*Urfaust* (1790), "Margherita all'arcolajo" ("Gretchen (am Spinnrad, allein)") e "Preghiera di Margherita alla *Mater dolorosa*" ("In der Mauerhöhle ein Andachtsbild der Mater dolorosa, Blumenkrüge davor"), e il famoso *Il re degli ontani* (*Erlkönig*, 1815); traduce inoltre i *Sonetti* (*Sonnets*, 1944 [*in-quarto* 1609]) di Shakespeare nel 1988 e nel 1986 i *Sonetti dal portoghese* (*Sonnets from the Portuguese*, 1850) della Browning, come rivela una poesia contenuta in questi blocchi da disegno, dove la Virgillito si appunta quali poesie tradurre¹². La traduzione allora diveniva un atto medianico e creativo, nulla è sterile nella voce di questa poetessa, nulla è abbandonato ma tutto vissuto fortemente nella propria interiorità. Tante sono le versioni di uno stesso testo tradotto, come rivelano le carte conservate nel suo archivio, anche distanti nel tempo l'una dall'altra, le quali testimoniano una costante attenzione e volontà di perfezione, un doloroso e affascinante scavo dentro la poesia e dentro se stessa, in quel regno degli *acùsmata* in cui ci sono allucinazioni sonore. In un quaderno dedicato alle traduzioni da Rilke, nella prima pagina Sara Virgillito si appunta una scaletta da seguire per il progetto:

Progetto Rilke
Mardi Gras 28/2/95

1. Respiro e concentrazione
2. Uno schema/progetto delle letture
3. Una disciplina di lavoro
4. Restare in contatto sempre con loro (HEAR)
5. Fiducia calma
6. Aprirsi (kai)
7. Non perdere mai il filo (ogni giorno lavoro)
8. Proiettare la conclusione
9. Ripetere ripassare
10. Silenzio

Due gli aspetti da mettere in luce: "restare in contatto sempre con loro (hear)" e "silenzio" sono due punti fondamentali di una poetica mistica e contemplativa. Gli autori amati sono voci da ascoltare, sono presenze con cui entrare in contatto abolendo barriere spazio-temporali, sono l'Altro che abita in noi, sono uno specchio in cui riflettersi. Perché sono le affinità elettive che legano Sara Virgillito ai suoi autori prediletti, in loro sente l'eco della propria

¹² Sono traduzioni inedite, pubblicate postume in Pellegrini, Biagioli 2001, 68-71.

voce; per far sì che questo accada occorre il silenzio, messo a suggello di una scala appuntata velocemente. Fare silenzio, farsi silenzio, lasciare lo spazio bianco in cui la poesia accade e riaccade. Il silenzio è una delle condizioni fondamentali della scrittura contemplativa e mistica. Sara Virgillito può essere considerata una mistica del Novecento (Pellegrini 2005), scorrendo le sue poesie è difficile collocarla in un secolo preciso dal momento che il suo lessico è profondamente disancorato dalla quotidianità di un periodo preciso, fatta eccezione per alcuni termini di chiaro riferimento contemporaneo. Fa parte del grande filone delle introverse, delle poetesse che scelgono il margine, sono voci fuoricampo, spesso postume. Alcune si possono collocare, come Sara, nel grande filone delle mistiche, una scrittura non della donna, ma attraverso la donna. Una scrittura dell'attesa, di sconfinamento, di ricerca di una dimensione dell'eterno, spesso si eliminano le distinzioni più nette e si lasciano andare. Una poesia che sa far parlare anche il vuoto e il silenzio.

Nel block-notes di schizzi del 1980 sono presenti quattro poesie e alcune riflessioni dell'autrice: la prima poesia esprime la lentezza dello scorrere del tempo, il quale è scandito dai rintocchi a goccia; i movimenti sono sempre ascendenti e discendenti, un salire e uno sprofondare continuo. Sempre in bilico su silenzi spezzati, in risucchi vorticosi. Tutto conduce alla fissità. In un verso utilizza cinque verbi che enfatizzano i movimenti dell'io – “spezzi taci piangi sali scendi” – per poi finire nell'immobilità del fango primordiale. L'immagine del pozzo che ricorre spesso nelle sue poesie, soprattutto nella raccolta più matura, *Incarnezzioni del fuoco*: il pozzo è legato al culto della Dea Madre, delle divinità ctonie, ha valenza magica ed è il tramite tra terra e cielo. Spesso nelle sue profondità contiene acqua, specchio in cui trovarsi o perdersi, e rimanda alla simbologia della fonte e della sorgente da cui sgorga la vita. Dunque segno di rinascita se dal pozzo l'io risale, talvolta la luce si perde nel fondo del pozzo senza ritrovare la strada per risalire. Il pozzo nella Bibbia è il luogo dell'incontro, dell'amore sponsale, legato alla sete di vita. Nella poesia presa in esame nel pozzo cade la goccia e il tu sale e scende, risale e oscilla: il pozzo è il grembo primordiale, è una ferita della terra che genera la vita, permette di attingere alle proprie profondità che abitano l'io ma è anche luogo di vertigini, di “spurghi astrali” (1991, 133). Anche l'immagine del fango torna spesso.

In un'altra poesia parla di una storpia prigioniera che la mura, del tradimento del qui e ora, della fessura troppo stretta in cui è difficile entrare: impossibilità di annotare i pensieri, di vivere in profondità l'amore. Interessanti sono gli appunti presi in questo block-notes: meditazioni filosofiche e psicologiche su se stessa, sul proprio io, sull'affrontare il proprio blocco. Nelle sue poesie spesso si incontrano ostacoli che impediscono la realizzazione di sé.

Le poesie sono scritte a lingua di fuoco, proprio come quel del canzoniere del 1991; seguono l'andamento dell'anima, si avvolgono e riavvolgono come i moti dell'essere.

La poesia contenuta nel block-notes del 1982 con i suoi versi “aspettare / attendere / arrendersi / all'impossibile attesa / alla resa / che è già trascorsa /

che affonda” esprime tutta l’ansia di questa poetica dell’attesa, dell’abbandono, dell’arrendersi, del lasciarsi affondare.

Nel periodo che intercorre tra il 1982 e il 1987 Sara Virgillito scrisse le poesie che sarebbero poi confluite in *Incarnavazioni del fuoco*, che si apre su eco dantesca: “Perché / mi struggi perché / mi scerpi / implacabile divinità / degli Inferi o della celeste / cerchia?” (35); preghiere, invocazioni da inno o laude, un canzoniere pieno di estasi mistica (vissuta attraverso un filtro moderno), in cui si innestano le memorie classiche e letterarie, le suggestioni cristiane ma anche la spiritualità orientale, le letture di Jung. Si può “ascoltare” l’eco orfica di Rilke – tradotto dall’autrice sin dagli anni della prima giovinezza, imparando da sola la lingua tedesca – *Il canto dei cantici* biblico, il mondo ferino di Villon, le attese amorose della Browning, il bollitoio shakespeariano delle streghe. Sono liriche colme di sangue, di respiri affannosi; un continuo smagare dal polo carnale a quello spirituale, in un delirio erotico in cui l’incontro con l’Altro è il destino atteso. Un incontro quasi sempre violento, spossante, che avviene in vortici di luce. Ai momenti paradisiaci, di estrema beatitudine, si alternano le catabasi. Dolorose incarnazioni, incursioni dell’Altro, luoghi segreti, nascosti, giochi alchemici tra la forma e l’informe, equilibri incerti, sconfinamenti, osmotiche sfumature tra luce e buio.

Questa raccolta è una vera e propria narrazione drammatica, si procede per tappe, per stazioni proprio come una *via lucis* o *via crucis*, un cammino attraverso paesaggi dapprima paludosi, fangosi, con foglie macerate, incendi, fumi, nebbie, in cui abitano fantasmi, animali inferi – blatte, scorpioni, serpenti, formiche – ma poi improvvisi slanci, la purezza, cieli chiarissimi, “particole d’alba” (55), la luce, il fuoco – simbolo nevralgico di tutta l’opera. Un libro pieno di estasi, e Sara sente di essere come “Santa Maria Maddalena de’ Pazzi / altra visionaria / riguarda al cielo madido / chiusa da ogni parte” (47). Ci sono profonde lacerazioni, spaccature, fessure, ferite attraverso cui l’Altro tenta di insinuarsi. Lotta estenuante fra due esseri per divenire un *unicum*. “Picchi troppo forte all’inferriata”, “non ti resistono sbarre / entri senza riparo / stravolgi pareti / e vestimenti” (ivi, 39): la visitazione dell’Altro è dolorosa, estenuante e la poetessa innalza la preghiera con queste parole “liberami / da te / dal fuoco dei tuoi lacci” (ivi, 40). Desiderio e repulsione fino a giungere alla totalità estatica: “non ti posso più / staccare / da me – / viviamo nell’unica / fiamma / invisibile” (ivi, 176), “non riusciamo a staccarci / in due diverse forme” (ivi, 180), ormai i due esseri sono “una sola sostanza / in due persone, / due creature in un solo / tronco / che dirama diamanti bocci rosei” (ivi, 179).

3. Dall’eremo

“Tutto va / fondendosi / liquefacendosi” (ivi, 190) fino a giungere all’ultima raccolta, *L’albero di luce*, 31 poesie che rischiavano di essere piccole schegge, detriti di quella viva incandescenza che era stato il canzoniere del 1991; sin dal titolo il

lettore si trova a leggere una poesia nuova, seppur affondi le proprie radici nelle poesie precedenti. Il titolo suggerisce da subito una metamorfosi. Un lungo ininterrotto colloquio con la luce, quel “NOI” a lungo cercato adesso è midollo di una vita tutta luce, una luce accecante specchiata dentro distese d’acqua. L’evento accade in una notte “trafitta di / stelle”, l’abbacinante desiderio la spinge a rivolgere la sua supplica alla sacerdotessa affinché le insegni a partorire se stessa, le mostri il varco per fuggire dalla propria caverna interiore. Fughe, incontri, scontri; colloqui segreti con la presenza nella propria stanza. In molti passi la poesia della Virgillito rivela delle assonanze con i versi di Emily Dickinson, poetessa alla quale Sara si avvicinò proprio negli ultimi anni, studiandola e traducendola. La poetica della Dickinson tendeva all’esattezza del verso, alla cancellazione della propria individualità per giungere al tutto, al pieno. La dimensione è quella del *nowhere*, del non luogo, del non dove, dell’*illocality*. Coinidenze degli opposti che sono una delle caratteristiche della scrittura delle mistiche; poesia visionaria fuori dallo spazio e dal tempo. Anche Emily cantava una poesia tutta vertigine, vulcaniana, in cui riscopriva energia pura e incandescente. Diventa luce proprio come quella in cui si ritrova Sara. Rinchiuse, lontane, conchiuse, abitatrici dell’altrove, o meglio del nondove, scelgono una poetica della trasgressione, l’una tra le pareti della propria stanza e l’altra in una canonica vicino a Bergamo.

Sonia Giorgi, erede testamentaria della Virgillito, racconta che in pochi erano a conoscenza del lavoro di traduzione delle poesie di Emily Dickinson da parte della nostra autrice. Il lavoro serrato durò dall’ottobre del 1995 al gennaio 1996 e mancava la redazione finale; cinque preziosi taccuini in cui si nota una predilezione per le poesie brevi. I testi della Dickinson tradotti da Sara vengono pubblicati postumi da Garzanti nel 2002 con il titolo *Poesie*, con un’introduzione di Marisa Bulgheroni e una nota di Sonia Giorgi. L’ultima poesia di questa raccolta è stata anche l’ultima a cui la Virgillito ha lavorato prima della morte, datata 5 maggio 1996 ore 4:30 del mattino, e si trova su un quadernino di poesie di Sara accanto a poesie autografe coeve.

La Bulgheroni, grandissima traduttrice italiana della Dickinson, nella prefazione al volume delle poesie dell’autrice americana, traccia un bellissimo profilo della Virgillito, trovando assonanze tra le due scrittrici:

... tra le molte Dickinson che la critica attuale indaga come facce mutevoli di un unico prisma, Virgillito elegge la grande visionaria, in bilico tra il tempo e l’eterno. E, nella sua scelta, ne ripercorre i motivi e le tensioni, le catene d’immagini che puntano ai paradossi supremi: l’assenza / presenza, la carcerazione / libertà, la morte / rinascita. (Dickinson 2002, xxiii)

Emily Dickinson è la poetessa con cui Sara ha una sensibile e finissima affinità. Sceglie il margine, vive segregata in una stanza, vestendo completamente di bianco, in quelle stanze di alabastro da cui filtra una luce accecante, sceglie di essere “nessuno”, di stare al di fuori, e questo per lei significa “essere tutto”. Crea la propria cosmogonia in cui ogni dettaglio è dilatato; la Dickinson si au-

todefinisce strega, scricciolo, mendicante, monaca bianca. Sara la descrive come una visionaria. Difficile catturare un'immagine definita della Dickinson e anche della Virgillito, c'è sempre uno slittamento. La poesia della Dickinson vuol far parlare il vuoto, scardina anche la più banale interpunzione, utilizza la lineetta che è pausa, è vuoto, è silenzio è lo spazio che si fa verso dove il non detto diventa poesia di meraviglia, di costanti stupori. Avviene una cancellazione del Sé, del proprio corpo, l'estasi e la totalità sono partorite da questa prigionia dell'io.

Allo stesso modo anche nella poesia ultima di Sara Virgillito vediamo una simile scorporazione, tentava sempre di muoversi tra esattezza e anima, anche graficamente la scrittura si spoglia di ogni punteggiatura, segue scritte serpentine. Non esiste lo scarto, tutti vorremmo scartare le cose brutte della vita ma Sara afferma nella sua poesia la necessità di amare la totalità, di divenire luce.

In entrambe le autrici ci sono vertigini, spazi, annegamenti nella luce, una dimensione dell'io e del sacro; è una poesia del cielo ma anche del mondo conio, una poesia sapienziale ma che ha sempre una trama erotica. Ne *L'albero di luce* lei è già oltre, è luce. C'è un congedo dalle cose, tutto è prosciugato; sente la nostalgia dell'*hic et nunc*, del qui e ora, dell'amore.

La poesia della Virgillito e quella della Dickinson sono realtà parallele nonostante le distanze temporali: Sara mantiene la stessa semplicità sapiente del linguaggio, e quando traduce l'Altra frammenta i versi italiani aumentando il numero di versi per rendere il movimento sincopato dell'originale, ci sono anche giochi ironici, teatrali, toni contrastanti.

Il dialogo con l'Altro non cessa mai, il colloquio con la luce è eterno:

1.

Diménticati, luce,
 della curva carezza delle cose
 fatti centro alla
 vita sepolta,
 sfera che si dilata
 incompatibilmente ai nostri stretti
 tenta
 irradia
 spalanca
 la nuova rada senza
 possibilità di sponde,
 altra acqua cangiante
 sibilante accecante
 innamorata
 della terra, dell'acqua (Virgillito 1994, 13)

Ma l'ultima raccolta edita non è l'ultima poesia di Sara Virgillito. Tanti sono gli inediti conservati presso l'Archivio per la memoria e la scrittura delle

donne, tra cui un piccolo quadernino rosa, dall'aspetto fragile, quasi dovesse sfaldarsi da un momento all'altro, su cui Sara annota il titolo *Diari fiesolani. giugno 1995 – Assisi – luglio. Dall'EREMO e dal Castello*. Sono ben 53 testi poetici: la grafia particolare della poetessa ha reso la trascrizione dei testi una vera e propria esperienza medianica, alchemica. Le poesie, graficamente, appaiono ancora come lingue di fuoco, colate laviche che percorrono la roccia a serpentina; la punteggiatura è minima, e spesso utilizza il trattino come Emily Dickinson. Questo non spezza il verso, non rende meno melodioso il testo ma dà spazio al silenzio che è vera poesia.

Poesie scritte dunque tra Fiesole e Assisi: la geografia dei testi della Virgillito è una geografia amorosa, dettata da un viscerale legame intimo con i luoghi tanto da riprodurli attraverso due sfaccettature creative della sua poliedrica personalità ovvero il disegno e la poesia. Sia Fiesole che Assisi sono due paesaggi dell'anima in cui probabilmente Sara poteva trovare una quieta bellezza; Fiesole, anche se spesso affollata da turisti, offre scorci nascosti da cui guardare il paesaggio fiorentino e Sara li frequentava; ci sono chiese, chiostri, giardini, fiori sbocciati improvvisamente nel silenzio. Assisi è luogo di preghiera, raccoglimento, meditazione in cui ritrovare la propria spiritualità. Spesso Sara vi si recava, alla ricerca di un eremo in cui poter attendere le visitazioni dell'Altro.

Sara chiama le sue poesie "diari". La raccolta è un'autobiografia in versi, una voce quasi postuma. L'esperienza mistica e visionaria non è conclusa, tutto è avvolto da un grande specchio di luce, la parola è diventata potente nel momento in cui ha saputo farsi silenzio.

Nei *Diari fiesolani* ritorna l'immanicabile Tu, compagno invisibile, le vertiginose oscillazioni e lacerazioni, le sconessioni, gli abissi, gli abbandoni. La poetessa, la donna deve scegliere la dimensione da abitare, se abbandonarsi e affondare oppure risalire e andare oltre la parete, atti di estremo eros. È ancora poesia d'amore, poesia d'attesa, poesia di lotta. Il desiderio di trasformarsi in un essere unico è vissuto visceralmente al punto che la poetessa è tormentata da una bruciante sete dell'Altro vivo in lei; se in tante poesie precedenti aveva messo in atto una difesa per proteggersi dalle fagocitazioni amorose dell'Ospite, ora è lei a mangiarlo, succhiarlo per possederlo fino in fondo. Si giunge così alla creazione dell'Uomodonna e ogni confine è perduto, due identità "sconfuse" l'una nell'altra.

L'amore sbrana, consuma, unisce e l'amato è colui che la conduce ad altezze sempre più vertiginose. I movimenti amorosi ed erotici di questa poesia sono ascendenti ma l'ascensione è lo specchio di un'inesorabile caduta abissale: "Amato – / sali con me / altissimo / nell'abisso / capovolto / di luce" (Virgillito, iv, 12v). Ci sono versi fortemente erotici

La poetessa costruisce un alfabeto in cui ritornano termini, di eco mistica, come "fessura", "crepaccio", "solco", "voragine" a simboleggiare le ferite in cui avvengono gli affondi dell'Altro; torna lo stesso bestiario delle ultime due raccolte, in cui dominano animali ctoni e spaventosi, "blatte e scorpioni" (Virgillito, iv, 5r e 5v).

Esiste ancora la ricerca dell'Oltre, di una dimensione altra, di un mondo altro, un altrove, un nondove in cui avviene lo scontro "non di fuori ma / dentro / te / l'altro che fronte a / fronte / mascherato ti affonda" (Virgillito, iv, c. 7r.). Non ha tregua l'estasi amorosa, "la mortale estasi" (Virgillito, iv, c. 17v.); l'amore è sempre eccessivo, estenuante, senza scarto, senza sconti. La poesia che suggella questi diari mostra in epigrafe, quasi fosse un titolo, "teofania senza sconti" (Virgillito, iv, 30v.): tutto è vissuto nella pienezza dell'istante, dell'hic et nunc, tutto è vissuto nell'interiorità. È ancora poesia d'interrogazione – "Perché / nel vento / non mi chiami / perché non mi chiami / perché la tua voce è silenzio" – che fa risuonare la eco antica di una delle prime poesie "perché mi chiami Orfeo, perché / dai pallidi varchi / m'attiri sovrano, all'urto / della luce dei suoni mi vuoi / ancora gettare?" (Virgillito 1954, 3), "perché / mi struggi perché / mi scerpi / implacabile divinità" (Virgillito 1991, 35) – l'amato è dolorosa presenza/assenza, lo si invoca senza pace, "in cicatrici / di nebbia" (Virgillito, iv, c. 17v.). Una voce continuamente la chiama da fuori ma per la poetessa non esiste l'esteriore, ma solo il dentro, un'interiorità colma di presenze. Il suo è un "fatale / camminare" un "fatale / chiedere e / urtare / unghiare" lungo una parete spoglia che la graffia con schegge gemmee, procede tentoni per spingersi ciecamente nell'amore, unico tramite con l'Oltre, "al di là della parete ardente" (Virgillito, iv, 24r.).

Tutto si è sfaldato, trasformandosi nella luce, "il muro è / schiantato / ormai" (Virgillito, iv, 13v.), "le scintille / ... ti aprono / riaprono / spalancano galassie / altri cosmi / girovolgenti spirali / che abbagliano" (Virgillito, iv, 21r.), "non c'è altra vita" (Virgillito, iv, 21v.), solo la pienezza di una "luce unica" (Virgillito, iv, 25v.) che acceca, con un ultimo sguardo dall'eremo all'"ultimo / sole / rovente" (Virgillito, iv, 30v.), suggellata infine nella "tua tomba di / luce" (Virgillito, iv, 13r.).

Fiesole, 8/6/95¹³

1

Quali pungenti
 stoffe
 al tuo saio
 quante
vertigini scosse
 inconcepibili
 alle vaste
sconnessioni diurne _

¹³ Asri, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 1 r. I numeri scritti alle poesie sono cerchiati.

- troppo
- sazia di soste
vaneggi
a nuovi turni
- 2 Vicende
 incompatibili
comparse
 appena
 visibili
 diafane
 (non angeli,
 buchi
lastre sconnesse
 al tentennio
del sandalo -
 il troppo
è troppo -
 forse
un buco in più -
e precipiti
 dove il buio
 incomincia
 altra tregenda¹⁴
- 3 Pungoli –
 arrovellio di
 mancati
 rovesciamenti
 d'ottica
 e
 di passi -
 adorabili
 mosse
 che non esistono
 più
 forse solo
immaginate
 anche allora -
 Ti butti

¹⁴Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 1v.

incontro al Fato
 (inutile
 chiamarlo altrimenti)
 sul filo
 tra pietra e pietra,
 erbivoro¹⁵

4¹⁶ ora il
 Tu
 Sei Tu – compagno
 senz' ombra
 nucleo
 della più sfavillante/tenebra
 tu
 che non ti nomini
 nel nome
 solo
 disgregherebbe il
 mondo,
 tu
 più palpabile della
 roccia
 di Ellóra
 più
 desiderabile di goccia
 d'acqua
 in settimane di deserto
 sabbia torpore luce
 che si nega e / azzéra

5¹⁷ e ti nomino
 dunque,
 Re dei Re,
 sovrana
 piega che
 poco
 a
 poco
 dirompe la terra

¹⁵ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 2r.

¹⁶ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 2v. Al verso 15, aveva usato il termine “rupe”, poi cancellato con un frego, al posto di “roccia”.

¹⁷ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 3r.

in frana
 l'Apocalisse
 la strilla
 e
 sbava
 la stritola
 e
 ricompono
 ombra
 sovrana
 arco saetta corona
 nuvola
 cara
 alba di soli
 di tenebra
 impastati/di roccia

Altre parole
altre mosse
sconnesse
 il Re
 perde -
 vetrofania
 iridata
 si
scompono
 i tuoi colori
in abissi
 tornano
 senza chiari
 di luna
 le tue sacre
 nudità
 non c'è
altro -
 ripetere
 senza sconti
 il nome
 il nome
 il nome
 che non ha
 moto¹⁸

¹⁸Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 3v.

by train
to B. h. 17.30
10/6¹⁹

È il
ritorno
o l'andata? in realtà
tutto
pare solo ora
iniziare -
È da decidere se
optare
per questa o quella
dimensione -
abbandonarsi
affondare
verbinken -
Dove?
L'Eros è qui là sopra
sotto
in ogni luogo e
tempo
e fuor dal tempo
lasciarsi ingoiare
dal nulla dal
serpente
(non quello non quello) il Drago
che rulla

Café
Mariani
h.
17.30
del
l'11/
6

azzonnuare
vivande
per altri immangiabili
sfondare il
muro
anzi il pietrificante
sarcofago
che mi ságoma e
strozza – ho solo
il tuo corpo
nel fuoco può

1²⁰

¹⁹ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 4r. L'ultimo verso è scritto nel margine laterale destro del foglio, prima di "che rulla" aveva scritto un'altra parola poi cancellata.

²⁰ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 4v. Al verso 9 al posto di "ságoma" in un primo momento aveva utilizzato "rinserra", poi cancellato. Al verso 11 aveva scritto "incandescente", poi è stato cancellato.

disgregarlo
 solo
 il tuo potere
 senza
 nome -
 oscurate lo
 spettacolo -
 il tempo
 incalza
altro
altro
 è
 il futuro che
 attende
 sull'orlo dell'abitacolo
 pendulo
oscillante
 nel vuoto

2²¹

oscillare
 vibrante
 fusto
 di
 palma –
 tutto
 si muove
 cambia
 direzione e
 struttura
 sbaraglia
 nebbie e
 strame
 sconfondereá
 di scorpioni
 e blatte
 in recupero
 nell'immondo
 ciarpane
 dove
 abiti che

²¹ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 5r. Ai versi 21 e 22 cancellature.

ti è
 corpo e maschera
 sei
 daccapo
 iniziata e
 iniziati e
 di chi? non sai

3²²

iniziando
 un
 diverso
 cielo
 o immondo
 sconfondimento
 di
 blatte e
 scorpioni-sei
metà e metà
nel vuoto
 ora
 ti affascina il
 momento
 che ti ritroverà
 splendente
 mostriforme
 Medusa
 assalto
 di sconosciuti
 corpi
 che ti immaginano
altra
 impudico specchio
 vulva / che serba il nucleo candido

4²³

Altri altro
altra
 immaginabile

²² Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 5v. All'ultimo verso "candido" è scritto per verticale nel margine destro della pagina.

²³ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 6r. All'ultimo verso cancellatura prima di "solco".

scaltra
 connessione di
 tubi lastre
strutture
 che a un
alito
appena
sprofondano –
 Come
 trovare
 l'altra fessura
 del monte come
 sconfondere
 l'imprigionante
 assalto
 come sprigionare
 l'essenza
 senza profumo
 o
 volta
 distolta da frutta
 sconvolta
 mai da traccia o
 solco

5²⁴

O
 per altre vie
 giungerai -
 il volto ti si
 sporca
 in tracce di
 bava
 maltrattenuta
 sudando luccica -
 troppo in là
 hai saltato e hai
 imbattuto
 altra chiusa/porta.
 Il di

²⁴ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 6v. Al posto di “sporca” al verso 5 la poetessa aveva usato due verbi poi cancellati: “oscilla” e “sfodera”. Al verso 13 cancellatura prima di “chiusa”.

in lotta
 non ti ha stroncato
 solo
 aperto un taglio
 una fessura un
 crepaccio
 che all'uccica
 al fondo / il tuo Destino
altro

6²⁵

è ben chiuso
 il coperchio
 invano tenterai
 la fessura
 vuoi
 far saltare l'involucro
 forte -
 non potrai
 finché
 non sarà il momento
 ecco -
 attorno
 fuma la
voragine -
 attento,
 s'immischiano in
 volo
 dèmoni – angeli
 in maschera vieni
 prima che l'uscio in
 faccia / ti sbatta.

7²⁶

prove prove
 una dietro
l'altra -
 alla fine - non c'è

²⁵ Asri, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 7r. Al quarto verso dopo “fessura” aveva scritto “stretta” poi cancellata, al verso undicesimo aveva scritto “attorno” poi cancellato e scritto al verso successivo.

²⁶ Asri, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 7v.

fine
 (e come potrebbe) -
alzati e
Cammina
 senza
 sapere
 direzione o
 tana
esci rompi sforza
strozza -
 non di fuori ma
 dentro
 te
l'altro che fronte a
 fronte
 mascherato ti affonda

S. Damiano

h. 11.45

del 19.7.95²⁷

Amanti
 assoluti
 senza pace
 nella lucida tramontana
 Amanti
 senza
 il QUI – più felici,
 forse –
 mandate gioie
 trasmigrazione
 ricommistione dei
 corpi e delle anime -
 oh amarsi
qui averci sfiorarsi -
 un istante
 la scossa che torce il
 tuo corpo - diverso –
 unico – tuo
 di te che sei tutto.

Lunghe
 sere
 a desiderarti
 lunghe
 notti

²⁷ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 8r.

a immaginarti
 con me
 lunghe lunghe
 ore a
 credere che tu sia
 presente –
 miracoli accadono
 sogni o
 realità più reali
 del cielo e della terra che
 tocchiamo – non negarlo
 più dammi
 ancora la
 tua
 verità senza tenebre
 la tua tenebra che è
 sole e tenerezze
 è luce che traversa
 ogni travaglio
 e non cambia
 segno
 Sera del 19/7 - Assisi²⁸

Eremo delle Carceri h. 17.30
 20 luglio 1995²⁹

1

Avvampa
 Sole notturno
 queste
 voglie
 di sete
 che bruciano
 di te
 senza
 saperti
 vivo in
 me in me
 che ti
 mangio e

²⁸Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 8v. e c. 9r.

²⁹Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 9v. e c. 10r. Il luogo e l'ora sono scritti sul margine sinistro della pagina. L'ultimo verso è scritto sul margine destro della c. 10 r., al posto di "senza tregua" c'era scritto "il tutto Sempre" poi cancellato.

succhio
 e in tutta
 me stessa
 ditela
 al caos
 la creazione
 dell'uomodonna
 del tutto
 indiviso
 in noi ora
 che è senza tregua

2³⁰

nel tutto
 avvampi
 indiviso
 Sole notturno
 ripeti
 la
 Creazione
 dell'Uomodonna
 il NOI
 che è il tutto
 che è me e te
 ora – da sempre – sempre

3³¹

Io che ti
 brucio e
 divoro
tu che mi spingi
in cielo
 altissimo
 tu/io chi
sei
chi sono
chi
 ci
vive
 chi è IN NOI

³⁰ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 10v.

³¹ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 11r. I versi 4 e 5 sono sottolineati una volta, mentre ai versi 6,7 e 8 i termini “chi”, “sei”, “chi sono” sono sottolineati due volte, mentre il “chi” del decimo verso e il “vive” del dodicesimo sono sottolineati una volta.

e ci sbrana
e rifa - sempre

4³²

tu
che sei
anima insostenibile
sparsa e
divisa
nell'Universo
tutto
chi sei
chi sono
qui
nell'Eros
che
ci consuma
indivisibile
purissimo impuro – Tu.

5³³

Amore
ci sbrani
e consumi
ci spartisci e
unisci
tronco ramo
furia
del vento
delle acque
del Tutto/Nulla
che ci
ama
e unisce
sempre/tutto/ognuno

6³⁴

Amato –
sali con me

³² Asri, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 11v. Il quarto verso era composto da “insaziabile” poi cancellato. L'ultimo verso è scritto sul margine destro della pagina.

³³ Asri, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 12r.

³⁴ Asri, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 12v.

altissimo
 nell'abisso
 capovolto
 di luce
 le foglie tremano
 azzurre
 nel meriggio – non
 c'è sera
 se non
 altro inizio

7³⁵

Parlami –
 Scendi o risali
 esci
dalla tua tomba di
luce
 in altra luce meno
 severa
 in altri fossati
 scavalcando ritorni
 altro tempo
 futuro
 che ci inghiotte
 e spreme
 LUCE semper

8³⁶

Rade voci –
 è l'ora
 di ricominciare
il muro è
schiantato
ormai –
 foglie
 nuove
 hanno sgombrato
 i rami
 con passi ma
 rotti schianti di rami
senza inizio

³⁵ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 13r.

³⁶ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 13v.

9³⁷

non c'è fine -
era questo
il senso
 mortevita –
 tu sarai
 con me
 in altri modi
 e
 forme
 senza inizio né fine
 tutto inizio
 e tutto
 fine nel nuovo
 sgorgo d'acque violente
 verso il cielo

10³⁸

non so
 attendere –
 ti ho atteso
 troppo –
 acqua
 vino
 Sole
 luce
luce/tenebra
 tu che mi
 schianti e alzi
 nuovi deliri

amori
 infinitamente
 tardivi
 e nuovamente
 alti
 puri

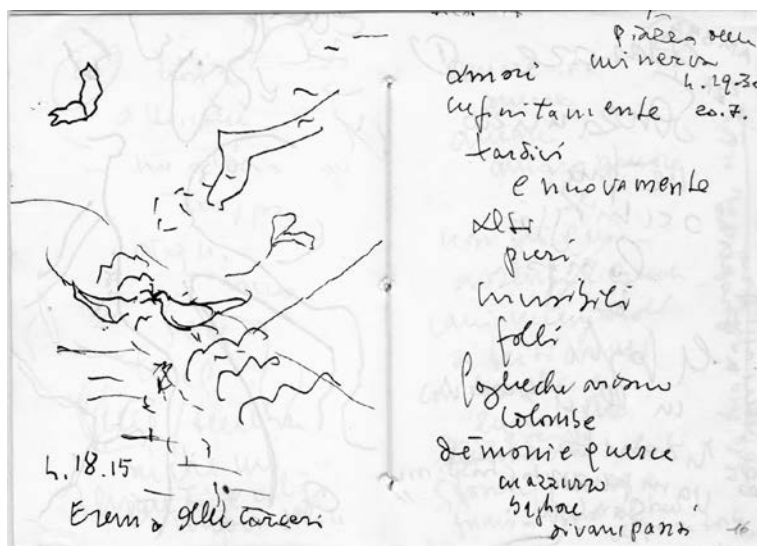
Piazza della
 Minerva
 h. 19.30
 20.7.³⁹

³⁷ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 14r. L'ultimo verso è scritto nel margine laterale destro della pagina.

³⁸ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 14v.

³⁹ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 16r.

invisibili
 folli
 foglie che ardono
 colombe
 démoni e querce
 in azzurro
 bagliore
 divampanti



4. R.S. Virgillito, *Diari firolani*, 1995-1996
 (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

AMBRA
 21.7
 h.
 16

1

Belvedere dell'Arco
 di Properzio⁴⁰

amore
 senza muro
 né fine

⁴⁰ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 16v. "AMBRA" "21.7 h. 16" sono scritti nel margine laterale in alto della pagina. Il luogo è scritto nel margine laterale sinistro della pagina.

occhieggio
 lampo
 tra
 le foglie
 in luce bionda
 riconnetti
 vampe antichissimo
 sangue

2⁴¹

amare
 amare
 amare
 amaro amore
 se
 non sei qui –
 assente/presente
 vani incunaboli
 di versi chiusi
 con borchie e
 legacci in
 dissolvenza – esci –
 sfonda pareti e
 fumo – vieni al tuo
 ceppo ritorto
alla tua radice umida, nera.

3⁴²

Perché
 nel vento
 non mi chiami
 perché
 la tua voce è
 silenzio –
 mutismo anzi –
 perché
 di eccesso in

⁴¹ AsFi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 17r. L'ultimo verso è scritto per verticale nel bordo destro della pagina. Al posto di "dissolvenza" aveva scritto "marciscono" poi cancellato.

⁴² AsFi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 17v. Gli ultimi due versi sono scritti nel margine laterale destro della pagina.

eccesso
 inneggi e sprofondi
 perché
 non mi affondi
 nella mortale estasi
 perché
 non ti avvinghio
 nella cerca
 senza pace, in cicatrici
 di nebbia

4⁴³

Qual è il
 problema –
 la vecchiezza estrema
 del fuori
 la giovinezza in fuoco
 inesauribile
 dentro
 qual è il problema?
 pagine strette accartoccia-
 te cenere e poi?
 la Fenice
 allo scatto

presso la scala
 di
 S.
Francesco

29/7⁴⁴

Abbiamo
 sostato
 nell'ombra e
 nella luce –
troppo abbiamo
atteso –
sinora e -
 unisci a –
 vivere presto
 che il tempo non si
 perda
 per poco amore –
 o vieni scendi o

⁴³ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 18r.

⁴⁴ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 18v.

risali
 la
 scalinata lunghissima
 fino
 al celeste
 grembo

24/7⁴⁵

segreto
 inconcepibile
 figlio del
 sole
 tenebroso
 luce d'ombra
 inghiottita
 nell'abisso
 celeste
 tu
 anima
 delle anime
 incompatibile
 con i miei
 inconfessati umori
 contorni perché
 sei
 non scendi non sali
 sei confitto inconsumabile
 per un errore degli Dei che
 qui
 ti hanno scagliato

davanti
S. Francesco – ore 19
del 25/7⁴⁶

amati
 angoli della terra
 bruciati ormai -
 fuori senno
 vi guardo
 non esploro non vedo

⁴⁵ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 19r. Al verso 15 la poetessa ha corretto “inconfessabili” con “inconfessati”. Gli ultimi tre versi sono scritti sul margine destro del foglio.

⁴⁶ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 20v.

non sento
 non ho occhi né
 cuore aperto
 e tu nel tabernacolo
 ultrachiuso e
 inchiavardato
 apri il tuo
 libro invisibile a me
 illeggibile

26/7/⁴⁷

h. 14

volta pagina -
 Sfoglia i mille e
 mille fogli / foglie
 della tua anima
 configgi la scheggia
 ben a fondo
 nell'occhio stellare –
 che ne risfavilla
 stacca a migliaia
 di miliardi
 le scintille
 che ti aprono
 riaprono
 spalancano galassie
 altri cosmi
 girovolgenti spirali
 che abbagliano

1

h. 15. 26.7.95

Bar

Metastasio⁴⁸

2 mai senza
 amore -
 non c'è altra vita
 apri ferite
 divarica a forza
 la fessura
 testardissima -

⁴⁷ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 21r.

⁴⁸ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 21v. Al quinto verso parola cancellata prima di “a forza”, al verso successivo prima di “fessura” aveva scritto “alla” fessura poi ha cancellato e lasciato solo “la fessura”.

di schiuma
 e
 fuori
 nei fiori antichissimi
 pietre lucide
 per troppi passi
 altre scale
 in giù
 in giù
 fino
 al
 pozzo
 che
 ti inghiotte - e risali
 capovolta ad altre soglie

6⁵¹

tu/io –
 tu/ non io
 tu che sei tutto e
 non sei me
 non puoi
 non devi –
 rispondi –
 l'onda ribatte
 alla spiaggia
 innominata. esci
 nel buio/luce
 accecante
 pallido

7⁵²

Frottole –
 non era possibile
 scampare
 altrimenti -
 da tutte le

⁵¹ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 23r.

⁵² Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 23v. Al terzultimo verso prima di “voliamo” c'è una cancellatura; al verso successivo dopo “inseguiti” è presente una cancellatura. L'ultimo verso è scritto al margine destro della pagina.

incredibili
 favole
 sono vere -
 solo chi non
 ha
 provato
 non
 vede
 per cieli tersissimi
 voliamo
 non inseguiti
 al di là parete ardente.

8⁵³

Fatale
 camminare
 fatale
 chiedere e
 urtare
 unghiare
 a impossibili
 pietre
 fatale
 non smuovere che
 schegge
 frantumi
 insensati
 per ora - e
 spingersi -
 cieca -
 nella realtà
 unica
 dell'amore
 café Tasso, h. 15 del 30/7.

2⁵⁴

Dentro,
 non fuori -
 cos'è il fuori?

⁵³ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 24r.

⁵⁴ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 24v.

unico vivere per
 chi
 altro
 non
 crede –
 dove sei tu
 che giorno e
 notte mi
 chiami,
 chi sei
 chi siamo?
 precipita il Sole
 all'orizzonte
 vuoto

Souvenir da Assisi⁵⁵

3 mi risucchia
 il
 gelido
 nulla
 il vuoto
 non metafisico
 ma reale
 presagivo
 come
 la nuvola di Giotto
 o grandi Santi
 arrestatevi
 per poco
 dentro la nostra
 fragilità
 rivelate
 il senso nostro
 i sensi in tenebra
gli abissi unico senso
luce/buio, pienezza.

4⁵⁶ Grado a grado
 lentissimo
 si

⁵⁵ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 25r.

⁵⁶ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 25v. Al quartultimo verso prima di “tenebra” c'è una cancellatura, all'ultimo verso prima di “acceca” la poetessa ha fatto una cancellatura.

percorre la scala
 pietra lucente
 arroventata
 da Sole
 accecante
 le lampade
 presto la
 notte ci
 afferra
 stellare
 numinosa
 la notte
 la tenebra
 che
 luce unica
 acceca

5⁵⁷

non arrendetevi
 amici
 senza resa è il
prezzo
 non disprezzate
 il mio vischio
 il verme
 il filo
 di ragno teso tra
 stelo e stelo
 la polvere corrotta
 che voi siete
 già
 nel futuro
 identico al
 vissuto.
 Voi
 con noi
 dentro dentro
 dentro
 fino al centro impossibile
 vero/ardente

6⁵⁸ Arrendersi –
 parola doppiosenso,
 bene/male – e tu

⁵⁷ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 26r. Gli ultimi sei versi sono cerchiati.

⁵⁸ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 26v. Cancellatura prima di “e tu”. I versi nono, decimo e undicesimo sono cerchiati.

acchiappa
 il meglio e
 tienilo
 ben stretto – arrénditi
 al più sali, al tutto
 che è
 già
 tuo
 che in te vive comanda
 si dilata
 finché ci esprima
decompresso
 in fiotti di luce
 [fiumi arcobaleno
 fumi]

7⁵⁹

ormai
 dovresti
 averlo
 inteso
 lui/te, lui altro me
 mozzo
 senza te, tu mozzo
 brancicante
 nel
 vuoto
 inframezzato a
 mostri
 fantasmatici
 orrido
 sogno – nel vivo
 ardi
 nel vivo sangue
 scalda
 il tepore vuole il torpido
 velo che si stigne

Terrazza café Brazil h. 20 del 31.7.⁶⁰

1 Innominate
 metamorfosi

⁵⁹ ASFi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 27r.⁶⁰ ASFi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 27v. Data e luogo scritte sul margine laterale sinistro della pagina.

ti colgono
 al
 centro/ e si
 svolgono per
 spirali a
 miriadi
 ti
 sconvolgono
 e
 puntano
 ad altri centri
 incendiari
 Dentro/fuori, altri
 cieli
 al tuo
 profondo/non dissimili

Celestiali
 fughe
 musicali o
 reali
 intrichi di
 passi
 nel
 labirinto dove l'uomo/
 toro
 mugge non si sa dove
 cerchi
 l'esile traccia l'orma
 il filo lo
 hai
 tu
 fra i denti lo tendi
 squarci
 i veli sfrangiati
 al torrido
 vento
 del fondo

2⁶¹

Perché

non
 riconoscere
 la

3⁶²

⁶¹ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 28r. Gli ultimi tre versi scritti in obliquo per mancanza di spazio.

⁶² Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 28v. Prima di "colori" c'era scritto "(ardente)" poi cancellato. Al posto di "squarcia" ha corretto con "fende".

verità
 (quale)
 la luce che emani
 e
 spandi
 insostenibile
 Démono o Dio –
 Angelo forse
 senz'ali che
 emergi
 rosso di incarnati
 colori
 inestinguibile
 dal sole/ che ti fende

ore 23
 del 1/8⁶³

La nostra
 pietra
 di luce
 spezzata in
 altre
 luci smaglianti
 rotte
 da fuochi e
 folgori in
 mille
 rifrazioni
 specchiamo
 i nostri
 volti
 altri
 il grembo colmo
 di noi ancora embrioni
 grida la vita nuova

Parco del Castello
 h. 18
 del 3/8⁶⁴

1 Amore
 incorri intorno

⁶³ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 29r. La data è stata cerchiata; l'ultimo verso scritto a margine destro; l'autrice ha cerchiato "vita" e l'ha messa prima di "nuova".

⁶⁴ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 29v. Sottolineature e correzioni in rosso. Cancellata dopo sfalda "la notturna" e un altro verso che non si legge. Dopo "amanti" altra cancellatura.

al tuo
fitto
lampeggiare si
sfalda
 la travagliosa
notte
agli amanti
 senza
 scarto
 t'infiggi -
 la via incendiaria -
 nel segno
 che ti inghiotte
 nessuno sconto -
 fino all'ultimo
 paghi -
 soddisfatta
 t' inoltri
 nel castello stregato.
 vedi
 fantasmi
 concretissimi
 sganci
 attaccature di Attak
 senza rimedio -
 più forte
 ti addentri
 nelle membra
 che ti accerchiano

2⁶⁵

teoria teofania senza sconti
 Parco del Castello, 3/8/95

3⁶⁶

ultimo
 sole

⁶⁵ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 30r. Correzione al posto di "addentri" c'era "attacchi"; cancellatura prima di "membra".

⁶⁶ Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 197, c. 30v. Luogo e data sono scritte in penna rossa mentre il testo è scritto con il pennarellino nero, le sottolineature sono in rosso. Dal quinto verso all'ultimo sono cerchiati in rosso.

rovente
 sulle panchine -
ultimi
 stacchi
 prima
 del rovesciamento
 nel nulla/tutto
 che ci
 azzera
 in altre cifre
 indivise

Riferimenti bibliografici

- Barrett Browning Elizabeth (1850), *Sonnets from the Portuguese*, London, Chapman & Hall, 2 vols., <<http://www.gutenberg.org/ebooks/2002>> (09/2015). Trad. it. a cura di R.S. Virgillito (1986), *Sonetti dal portoghese*, testo a fronte, prefazione Paola Colaiacomo, Firenze, Libreria delle donne.
- Dickinson Emily (1960), *The Complete Poems 1850-1870*, New York, Little, Brown and Company. Trad. it. di R.S. Virgillito (2002), *Poesie*, cura dei testi di Sonia Giorgi, introduzione di Paola Zaccaria, nota di Marisa Bulgheroni, Milano, Garzanti.
- Goethe Johann Wolfgang (1882 [1790]), “Gretchen (am Spinnrad, allein)” e “In der Mauerhöhle ein Andachtsbild der Mater dolorosa, Blumenkrüge davor”, in Id., *Faust. Ein Fragment*, Stuttgart, Göschen, 72-73, 86-87, <<http://archive.org/stream/fausteinfragment00goetuoft#page/86/mode/2up>> (09/2015). Trad. it. di R.S. Virgillito, “Margherita all’arcolai” e “Preghiera di Margherita alla Mater dolorosa”, in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli, a cura di (2001), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 69-70, 70-71.
- *Erlkönig* (1815 [1782]), in Id., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 2., hrsg. von Karl Eibl, Deutscher Klassiker-Verlag 1987, 107-108, <<http://goo.gl/RRbeLu>> (09/2015). Trad. it. di R.S. Virgillito, *Il re degli ontani*, in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli, a cura di (2001), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 68-69.
- Pellegrini Ernestina, Biagioli Beatrice, a cura di (2001), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Pellegrini Ernestina (2004), *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile del Novecento*, Cava de’ Tirreni, Avagliano.
- (2005), *Altri inchiostri. Ritratti ed istantanee di scrittrici*, Salerno, Ripostes.
- Rilke R.M. (1912), *Das Marien-Leben*, Leipzig, Insel-Verlag, <<https://archive.org/details/3545127>> (09/2015). Trad. it. a cura di R.S. Virgillito (1945), *La vita della Vergine e altre poesie*, 20 litografie originali a colori di Alberto Martini, Milano, Editoriale italiana.
- (1923), *Die Sonette an Orpheus*, Lepzig, Insel-Verlag. Trad. it. e note di R.S. Virgillito (2000), *I sonetti a Orfeo*, introduzione di Maddalena Longo, Milano, Garzanti.

- Shakespeare William (1944 [*in-quarto* 1609]), *A New Variorum Edition of Shakespeare. The Sonnets*, 2 vols, edited by Hyder F. Rollins, Philadelphia, J.P. Lippincott Company.
- (1984), *Sonetti d'amore*, trad. it. a cura di S.R. Virgillito, Roma, Newton Compton.
- (1988), *I sonetti*, trad. it. a cura di R.S. Virgillito (1988), Roma, Newton Compton.
- Villon François (1489), *Ballade des pendus ou Épitaphe Villon*, Paris, Pierre Levet.
- (1489), *Le testament*, Paris, Pierre Levet.
- (1976), *Il testamento e la ballata degli impiccati*, con un saggio introduttivo di Ezra Pound, trad. it. a cura di R.S. Virgillito, Milano, Rusconi.
- Virgillito R.S. (1954), *I giorni del sole*, con una presentazione di Carlo Bo e un disegno di Eugenio Montale, Urbino, Istituto Statale d'Arte.
- (1957), *Epigrammi greci*, Milano, Mantovani.
- (1962), *La conchiglia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore.
- (1976), *I fiori del cardo. Poesie 1963-1976*, con un disegno di Eugenio Montale, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- (1984), *Nel grembo dell'attimo*, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi.
- (1990), *La luce di Montale. Per una rilettura della poesia montaliana*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline.
- (1991), *Incarnazioni del fuoco. In sette movimenti*, introduzione di Ernestina Pellegrini, Bergamo, Moretti & Vitali.
- (1994), *L'albero di luce*, con quattro trittici di Silva Felci, microintroduzione di Ernestina Pellegrini, postfazione di Marco Lorandi, Bergamo, El Bagatt.

Angela e Vera (1944, 1995, 2015)*

Anna Scattigno

Archivio per la memoria e la scrittura delle donne e Società Italiana delle Storiche
([<anna.scattigno@unifi.it>](mailto:anna.scattigno@unifi.it))

Abstract

The text of a reading session held in Florence, at the Sala delle Feste in Palazzo Bastogi, on March 20th 2015 is presented here. This is a reconstruction taken from two interviews which took place in 1995, where two woman partisans recount their experiences in the Florence of 1944, at the time of the anti-Fascist Resistance Movement and the Liberation of the city.

Keywords: *August 1944, Florence, Resistenza, Second World War, women*

Angela e Vera sono i nomi di battaglia di Liliana Benvenuti e di Zelide Vegni, staffette partigiane. Nel 1944, quando a Firenze aderirono alla Resistenza provenendo da storie familiari e da circostanze diverse, Liliana aveva 21 anni e Vera 18. Liliana, che è stata presidente della Sezione ANPI Oltrarno e nel 2011 è stata insignita del Fiorino d'oro della Città di Firenze, ha narrato più volte la sua esperienza. Zelide invece scrisse un diario conservato oggi presso l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana (*Diario di una compagna*; inedito), ma non raccontò mai a nessuno, neppure ai figli, la sua storia; quando Silvia Salvatici¹ la intervistò nel maggio 1995, aveva con sé un foglio di appunti, come per seguire il filo della narrazione ed era molto commossa. Tra l'aprile e il giugno di quell'anno Silvia Salvatici realizzò altre interviste oltre a quella di Vera, conservate anch'esse presso l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana e tuttora inedite: oltre ad Angela (Liliana Benvenuti), figurano tra le intervi-

* *LEA* ringrazia tutti coloro che hanno autorizzato la pubblicazione del *Reading* (Liliana Benvenuti Mattei, Silvia Salvatici, l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana, Gianna Deidda, Angela Giuntini, Elisa Caramazza). Non essendo riuscita a rintracciare gli eredi di Zelide Vegni, neppure tramite il Comitato Provinciale di Firenze dell'Associazione Nazionale Partigiani d'Italia, *LEA* resta a disposizione per ogni eventuale necessità concernente i diritti d'autore.

¹ Silvia Salvatici insegna Storia contemporanea presso il Dipartimento di Studi storici dell'Università di Milano. Tra i suoi lavori: Salvatici 2004, 2008, 2015.

state Luisa Terziani Bausi (n. 1920), Nada Bonechi Bernini (n. 1921), Maria Ferrara Bilenchi (n. 1925), Elsa Becheri Massai (Anna [n. 1915]) (Salvatici 2004), Giuseppina Fanciullacci (n. 1921), Annamaria Giammattei (n. 1924), Giovanna Marchini (Francesca [n. 1923]), Emanuela Sandrini Ortu (n. 1918), Elina Evangelisti. La griglia delle domande riguardava aspetti diversi della partecipazione femminile alla Resistenza.

Condotte con un'attenzione rivolta a far emergere i ruoli diversi di donne e uomini nella clandestinità e nella guerra di Liberazione, ma anche i vissuti personali, le motivazioni ideali, le relazioni e gli affetti, le interviste realizzate da Silvia Salvatici nel 1995 rappresentano un *corpus* documentario di grande interesse per ciò che raccontano ma anche per ciò che tacciono: la violenza in primo luogo, così difficile da ricordare; per le strategie autonarrative e le scelte di rappresentazione di sé che mettono in campo, per il modo in cui, a distanza di tempo, la memoria si rapporta all'esperienza vissuta. All'epoca dei racconti le testimoni erano ormai donne sui settant'anni e più: un'età in cui la rievocazione assume il carattere di un bilancio di vita. La Resistenza per la maggior parte di loro è legata alla giovinezza, alle scelte e alle speranze di allora; ma è anche un nodo biografico di non facile ricomposizione nelle rotture che hanno segnato i percorsi di molte, nella rielaborazione spesso faticosa o nella rimozione, a fronte del mutare delle culture, delle visioni politiche e dei vissuti personali.

Queste fonti, così ricche di interesse e di spunti di ricerca, sono pressoché sconosciute². In occasione del 70° della Liberazione a Firenze, l'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne ha realizzato un progetto che per la prima parte prendeva spunto dai diari e dalle memorie di donne che avevano vissuto i giorni dell'occupazione tedesca e dell'insurrezione, per narrare con la loro voce la vita quotidiana di una città occupata; il *Recital* allestito a partire dai loro scritti (Benaim 2012; Benveduti Turziani 1994; Fossi 2004; Guaita 1957; Melauri 1995; Morandi Michelozzi 1984; Santi 2007) si è tenuto presso l'Auditorium dell'Archivio di Stato di Firenze il 29 ottobre 2014³. Per la seconda parte del progetto, abbiamo spostato l'attenzione sulle donne che presero parte attiva alla Resistenza e alla battaglia per le strade della città nei giorni della Liberazione: il *Reading* che qui si pubblica, allestito con le loro testimonianze orali tratte dalle interviste di Silvia Salvatici, si è tenuto presso la Sala delle Feste di Palazzo Bastogi il 20 marzo 2015.

² Giovanni Contini ha utilizzato in parte quella a Elina Evangelisti in Contini 2006.

³ *Al suono delle campane sarà il segnale. Agosto 1944, dai diari e dalle memorie delle donne*. Selezione dei testi: Elisa Caramazza; letture: Gianna Deidda, Angela Giuntini, Elisa Caramazza; percussioni: Andrea Laschi; drammaturgia e regia: Gianna Deidda. Con la partecipazione degli alunni dei Licei Galileo e Castelnuovo di Firenze e del Liceo Linguistico Virgilio di Empoli, a cura di Giuseppina Frisina, Stefano Guigli e Elena Paolini. Progetto a cura di: Marta Baiardi, Francesca Klein, Rosalia Manno, Anna Scattigno, <www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne> (09/2015).

Nota al testo

Tra le interviste realizzate da Silvia Salvatici nel 1995 e conservate a Firenze presso l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana, si è scelto di privilegiare quelle di Angela (Liliana Benvenuti Mattei) e di Vera (Zelide Vegni) non solo per l'interesse della loro testimonianza, ma anche perché presentano aspetti che sono rappresentativi delle principali tematiche affrontate nell'intero *corpus* delle fonti. I brani tratti dalle loro interviste sono stati selezionati da Gianna Deidda e Elisa Caramazza, il montaggio e la regia sono di Gianna Deidda.

Riferimenti bibliografici

- Benaim Camilla (2012), "Diario 43-44", in Camilla Benaim, Elisa Rosselli, Valentina Supino, *Memorie di guerra e di persecuzione. Tre generazioni a confronto (Firenze 1943-1944)*, a cura di Marta Baiardi, Firenze, Regione Toscana, Consiglio regionale, 61-207, <<http://www.consiglio.regione.toscana.it/upload/eda/pubblicazioni/pub3985.pdf>> (09/2015).
- Beneduti Turziani Eleonora (1994), *I giorni della mia vita*, a cura di Giovanni Turziani, Città di Castello, Cerboni Editore.
- Fossi Maria (2004), *Diario dell'emergenza a Firenze. Agosto 1944*, Firenze, Studio Per Edizioni Scelte.
- Guaita M.L. (1957), *La guerra finisce, la guerra continua*, Firenze, La Nuova Italia. Altre edizioni: con il titolo *Storie di un anno grande. Settembre 1943-agosto 1944* (1975), Firenze, La Nuova Italia; *Storie di un anno grande. Settembre 1943 – agosto 1944* (2014), Firenze, Giuntina.
- Melauro Sara (1995), *Diario. 1939-1947*, Firenze, Gazebo.
- Morandi Michelozzi Andreina (1984), *Le foglie volano. Appunti per una storia di libertà*, prefazione di Giorgio Spini, Firenze, La nuova Europa.
- Contini Giovanni (2006), "Mezzadri e democrazia", in Attilio Esposto (a cura di), *Democrazia e contadini in Italia nel XX secolo. Il ruolo dei contadini nella formazione dell'Italia contemporanea*, prefazione di Piero Bevilacqua, vol. I, Roma, Robin Edizioni, 35-72.
- Salvatici Silvia (2004), *Un lungo viaggio. Elsa Becheri Massai, 1915-2002*, Firenze, SEF.
- (2008), *Senza casa e senza paese. Profughi europei nel secondo dopoguerra*, Bologna, il Mulino.
- (2015), *Nel nome degli altri. Storia dell'umanitarismo internazionale*, Bologna, il Mulino.
- Santi Valeria (2007), *Diario dell'emergenza (19 giugno-25 settembre 1944)*, Firenze, Polistampa.

Reading

Angela e Vera

Venerdì 20 marzo 2015, ore 16:00
Palazzo Bastogi, Sala delle Feste
Firenze, via Cavour 12

Reading

Angela e Vera

selezione dei testi

Elisa Caramazza, Gianna Deidda

letture

Gianna Deidda, *Vera*

Angela Giuntini, *Angela*

Elisa Caramazza, *Intervistatrice*

regia

Gianna Deidda

Angela e Vera

Angela

... E di conseguenza si cominciò a leggere libri che non erano permessi, capisce che allora c'erano solo libri permessi dal fascismo. Io mi ricordo che ho scoperto la mitologia attraverso quei libri; e il mio fratello cominciò con la filosofia... insomma, si cominciò a parlare. Poi un fatto che mi rimase impresso nella testa; io avevo cominciato ad andare a Fiesole da dei parenti

... e c'era un amico nostro, che tutt'a un tratto sparisce. Un amico con il quale ci si vedeva tutti i giorni, io domando come mai questo amico era sparito, ero addolorata, perché sa in tempo di guerra poteva succedere... e poi mi dissero che era ebreo. Il fatto che mi sconvolse fu che non aveva mai nemmeno detto che era ebreo. Allora cominciai a dire "perché aver paura di essere ebrei?". Allora, se cominci a pensare, non ti fermi più.

... così s'è scoperto la storia dell'antifascismo, e subito s'è aderito, s'è fatto una scelta. I' mi' fratello, che era del '25, aveva nemmeno diciassette anni quando è andato in montagna. E io insieme a lui ho chiesto di far parte della Resistenza.

... "se lo fa i' mi' fratello perché io non lo devo fare?". Io non correvo rischi, non ero di leva, mio fratello era di leva, io no, ero una donna. Però ho detto "come, siccome io la penso come mio fratello...".

Vera

Venni via da Castiglion Fiorentino e lasciai tutti i miei...

Non so se lo hai letto, sono stata nascosta dietro una siepe... ero sfollata in montagna.

... mi vennero a prendere in questa capanna dove ero sfollata, Dio bono!

Io appena vidi salire su in montagna i Tedeschi e sentivo urlare le mie amiche e le mamme, sai com'è, era rimasto donne e ragazze, perché gli uomini avevano portato via tutto, anche gli alimenti...

... E vennero da mia madre e gli dissero "voi avere figlia bionda con occhi celesti", tutti i connotati miei, cosa che io... non mi avevano visto, ero rimasta nascosta un tre ore, tanto, e pioveva quel giorno. Allora riscesi e gli dissi a mia madre "io voglio andare via" e partii la mattina dopo.

D: *Ci sono stati molti casi di ragazze che vennero violentate?*

Sì, almeno quel giorno lì ce ne furono tre violentate. E la mamma di questa ragazza lo disse dopo a mia madre; disse “Maria io ci ho un rimorso in anima, perché ho fatto il nome di tua figlia. Gli ho detto ‘andate più in su, che c’è una bella ragazza bionda con gli occhi celesti””.

D: *Era una specie di caccia, come animali.*

Sì, per sopravvivere, per salvare la propria... io la capii, perché dopo l’ho rivista questa donna, e perdonata, perché si perdonano queste cose.

Poi la mattina... mi ricordo era già l’orario dell’emergenza, arrivai a Levane, dopo aver fatto sessanta chilometri, e chiesi alloggio. Mia madre mi aveva vestito tutta come una donna vecchia, con tutti i capelli chiusi dentro a un fazzoletto, con la fede, perché dovevo anche essere sposata, non so se mi spiego, un paio di scarponi militari, che ce li lasciarono l’otto settembre i militari. Quando scapparono loro ci lasciarono la divisa e gli scarponi.

Io li misi e arrivai... a camminare, camminai tanto e arrivai a Levane e mi trovai a bussare e mi dissero che non potevano ospitarmi per il fatto che ci avevano dei tedeschi in casa. Infatti li sentivi, la musica la sentivo, e dissi “Dio, non è possibile”. E venni via. Dopo fatti due chilometri non ce la feci più.

... Cascai in terra da quanto ero sfinita, c’è da crederci insomma, una ragazzina, poi era buio, eh. Allora mi videro, mi soccorsero subito delle donne anziane e anche giovani e mi portarono in casa. Questo era a Levanella. Ecco, io è cinquant’anni che vivo con questo ricordo.

... Perché veramente è una cosa che... io ero una bambina... una bambina di allora perché a diciott’anni non siamo bambine oggi, vero?... Ero ancora bambina, bambina; ben sviluppata, ma bambina.

... Poi dopo mi curò questa donna, mi dette da mangiare...

... Mi disse che in paese non c’era più uomini, perché erano tutti scappati. E capii... no, non capii nemmeno tanto, perché non volevo nemmeno tanto parlare della Resistenza e dei partigiani, no, no.

Nemmeno politica, perché non ero nemmeno comunista a quei tempi. Ci avevo dentro di me qualcosa che mi faceva reagire... un po’ rivoluzionaria mi diceva mio cognato, perché lui era veramente comunista che gli avevano ammazzato il padre. “Ecco la rivoluzionaria”, perché contestavo. Però non ci avevo politica quando mi misi a fare la staffetta.

Angela

Ero staffetta del comando di divisione e i primi tempi avevo questi compiti, di copertura degli uomini, di portare i messaggi, tenere i rapporti con la GAP. E poi via via che il tempo passava aumentavano anche i compiti.

... Le donne le staffette hanno fatto sempre, a meno che non fossero nella GAP. Per esempio quelle due o tre donne invece che stavano in montagna proprio, per lo più o erano già fidanzate o comunque so che si sposarono con dei partigiani e quelle ebbero altri compiti, forse in montagna aiutavano a cucinare. Perché sa che cosa ha voluto dire far mangiare un esercito disperato in montagna per otto mesi? S'erano ammalati tutti l'inverno, mio fratello fra questi. Sa che cosa ha voluto dire procurargli le medicine e portarle in montagna?

D: *E quindi scattava immediatamente il ruolo di cura, di assistenza.*

Certo, sì, certo.

... Io mi ricordo quando siamo andati a pagarli questi medicinali.

... Ero con Domenico, che era Bernieri, Domenico era il nome di battaglia, era un capo della Resistenza. Ci siamo travestiti da sposi in viaggio di nozze. Avevamo cinque milioni, in due valigie, per andare a pagare i medicinali.

... Sicché a me mi avevano vestito, mi avesse visto! mi avevano messo un *tailleur* a quadrettini rosso e blu, che mi stava pure bene!... Però, questo taierino, rosso e blu. Me lo avevano fatto loro, nella Resistenza, perché io non avevo una lira, avevo una miseria incredibile, non avrei potuto comprarmi un vestito. E questo me lo fecero loro.

Vera

Feci gli altri 60 chilometri [*sta guardando il foglio degli appunti*], solo a Rovezzano trovai un camion tedesco, perché io era tutto un salire e scendere, dai fossi e sugli alberi...

D: *Perché non ti vedessero?*

Perché non mi vedessero. E invece questo qui è come se avesse avuto le ali invece che le ruote, me lo vidi davanti e si fermò. Dissi "eccoci, è finita". Allora mi disse "dove andare?" e io dissi "andare a Firenze, esserci mia sorella". ... E lui mi disse "vieni, non puoi passare, a Rovezzano esserci comando tedesco, blocco". E mi fece salire nel camion, ma non nella cabina, dietro, che ci aveva tutti rotoli di tabacco, pieno era questo camion. E poi prese il fazzoletto e mi disse "fai così [*si porta il fazzoletto alla bocca*]", per non starnutire. "Perché tu fa ecci, e allora niente buono".

... Si passò il blocco e si arrivò a Firenze.

... In piazza Beccaria, mi scese. Perché io già mi ero veduta su, al nord; e invece mi scese. Mi aiutò e mi disse "anch'io avere figlia come te". E partì. Presi tutta

via Pietrapiana, perché entrai in Borgo Albizi, in via del Corso, attraversai tutto Firenze. E dietro ci avevo [*ride*] un corteo! Perché Firenze quando arrivai non sapeva che cosa voleva dire guerra, solo un bombardamento mi pare ci fosse stato, ma poi le dichiararono città aperte, Firenze e Roma, per cui... insomma, arrivai in via Santa Maria, dove abitava mia sorella, che c'era tutta... avevo un corteo dietro! tutti a chiedermi di dove venivo, cosa c'era, cosa... io che poi perdevo sangue da tutte le parti [*abbassa la voce*] fra l'altro anche di sotto, non capivo niente, camminava la mia ombra, veramente! queste sono cose che a ricordarle veramente sembrano novelle, ma è verità, è verità.

... Che poi anche il costume che si portava era tutto un costume vecchio, da nonne, veramente. Perché io partii con le mutande legate fino quaggiù [*ai ginocchi*], perché io dovevo camminare. La mamma mi fece queste mutande a piccione... cioè le sue. Poi questo fazzoletto in capo che mi copriva...

... Dopo qualche giorno le cure che mi fece mia sorella, ero ridotta malissimo, tutte le ferite ai piedi con questi scarponi... e uscii e trovai questo marito della signora che ero andata a lavorare come sarta.

... E mi disse "te come mai sei qua? Quando sei arrivata?", io gli dissi quando ero arrivata e lui mi chiese notizie del fronte. Siccome il fronte era molto vicino di dove scappai e gli dissi "sai che ci vole? due rivoltelle, una per mano e sotto a chi tocca". E queste furono le frasi...

Mi disse "se hai codesta idea siamo disponibili". Quando tornai a casa lo dissi a mio cognato "sai Enrico ho trovato così e così"... "Ecco – mi disse – ti sei sistemata". Infatti vennero a casa e chiesero il consenso anche allora. Anche perché io ero giovane. E mio cognato mi approvò in pieno, e io dissi "la mia vita l'ho messa già in mano a tanto pericolo, per cui se sono salva, se sono libera qualche cosa devo fare". E la feci, infatti.

Angela

... in previsione della discesa in città, che avvenne di notte... io ero a quella riunione perché avevo fatto da copertura ai capi che ci avevo portato, a Francesco Leone... E si guadava il fiume per andare di là d'Arno, quando i ponti li fecero saltare.

D: Abbia pazienza, bisogna che mi spieghi meglio, questo ruolo di copertura come avveniva?

Io andavo avanti...

D: *Perché era una donna e non dava nell'occhio.*

Non davo nell'occhio. Lei tenga conto che gli uomini ormai erano tutti alla guerra, oppure erano in Germania, uomini erano rari in città.

... I capi della Resistenza avevano in mano le sorti; io mi ricordo una volta che portai dalla zona est, che era comandata da Danilo Pilati. Pensi portarlo, perché la sede era in via Tornabuoni a quell'epoca, una volta era in via Condotta, la sede del comando di divisione, andare a prenderlo, a piedi perché non c'era mica il tassì e nemmeno il cellulare, in via Ficaia, non so nemmeno se c'è ancora questa strada, era in fondo, laggiù, dalle parti di Coverciano. E lo dovevo portare... sa quanto ci si metteva? tanto! perché c'erano le ronde dei tedeschi e dei fascisti. Ogni volta – allora ci vedevo bene – io dovevo aprire un portone e infilare dentro questo capo della Resistenza. E io fingere di andare avanti e indietro; insomma, il rischio c'era anche per me. Dopodiché li dovevo riaccompagnare, ecco. Questo non era proprio un compito da staffetta, era un po' diverso.

D: *Ma lei, mi è sembrato di capire, aveva dunque rapporti soprattutto con uomini?*

No, io avevo quattro staffette, donne. Ed erano brave, deliziose. Ce ne era una che si chiamava Zeli, me la ricordo sempre, aveva due occhini azzurri! era una mia staffetta. Anche lei era la compagna di un compagno carissimo e bravissimo che poi lo sposò, dal quale ebbe quattro figli, anche. Poi avevo una che si chiamava Maria, di lei non ho saputo più niente, mai. Poi avevo la Norma, che il suo vero nome era Maria, perché avevamo il nome di battaglia, in maniera che... insomma, erano troppi i rischi e i nomi veri non si dovevan conoscere per gli altri. Quattro donne avevo sotto... insomma, "sotto di me" è un modo di dire, erano le mie staffette, che poi io davo loro i messaggi.

Vera

Il lavoro mio era di portare armi e soprattutto messaggi. E una volta lo mangiai anche! portavo sempre un libro e mi mettevo sempre alla spalletta dell'Arno, così, dico, se c'è pericolo butto via il libro e mi libero del messaggio. Tutto questo era importante, che poi erano messaggi che venivano dalla montagna e andavano su, capito.

D: *E tu andavi a prendere da una parte e dall'altra della città?*

Attraverso a queste staffette, ci si riuniva, no. Quando con Angela, quando con quella, quando con l'altra. Ero la prima staffetta per cui ero collegata con sette comandi.

D: *Soprattutto in bicicletta?*

In bicicletta. Mi dettero loro la bicicletta e io andavo. Questo fino a che le cose erano calme.

D: *Scusa, mi racconti di quella volta che hai mangiato il messaggio?*

Perché era carta molto fine, ti dico velina ma ancora più... io poi presi poi la virtù... il sistema meno introvabili.

D: *Per esempio?*

Non in parti intime. Usavo molto la cintura. La cintura, la mettevo dentro la cintura.

Lo mangiai, lo misi in bocca come se fosse una caramella perché ebbi un presentimento. C'era due ufficiali che stavano alla stazione. Di solito un personale così era negli uffici, capito, e come era la divisa oramai si conosceva. Questi ufficiali si avvicinarono a me, no, e io feci in modo di metterlo in bocca come se fosse una caramella. Non mi piacque l'idea che questi si avvicinavano. Sicché tornai al Comando [*ride*] e dissi "ho mangiato il messaggio!". Non so con chi ero, con chi ero collegata non lo so. Perché non tutti i giorni facevo sette [collegamenti]... capito, erano ordini che arrivavano e dicevano "via, bisogna andare" e così. Non era una cosa programmata. Io andavo via la mattina e uscivo di casa, dove vai non lo sapeva nessuno. E ritornavo alle una, mangiavo qualcosa e ritornavo via; e il Comando non era fisso.

D: *Scusami, i compiti delle donne allora erano soprattutto legati a questo ruolo di staffette? o facevano anche altre cose?*

No, no. Almeno io ho fatto solo la staffetta. Naturalmente con suo pericolo grandissimo perché quando c'era armi, quando c'era bollettini... denaro, anche, per mandare su, carte annonarie. Io non so quale giro c'era. Io avevo... perché una volta in piazza stazione mi si aprì [la valigia] e c'era tutti manifestini. Un vecchino mi si avvicina e mi fa "vieni cara, ti aiuto io, ti aiuto io", *tutututu*, ripresi, me ne risalii in bicicletta e non lo vidi più, non vidi più nessuno. Sicché, voglio dire, le cose che tu fai è perché sei un incosciente.

D: *E invece i ruoli organizzativi erano tenuti dagli uomini?*

Eh, sì. Io penso che attraverso i messaggi che noi si portava, che andavano e venivano, loro capivano...

D: *Ecco, quello che l'Angela mi diceva l'altro giorno era soprattutto questo, che le donne erano escluse dall'organizzazione.*

Si, sì, è vero.

D: *Anche se hanno svolto comunque...*

Ma che scherzi? se non ci fossimo state noi che avrebbero fatto? gli uomini. Poteva farlo l'uomo; ma siccome l'uomo non poteva circolare perché lo prendevano subito. La donna passava più inosservata. Naturalmente poi c'è stato dei momenti un po' difficili, tanto difficili. L'emergenza; dove vai tu con l'emergenza? stai a casa. E allora ti stendevano al suolo. Come attraversare il ponte, anche quello era un altro momento che non potevi fare una cosa del genere, non potevi rischiare la vita se non per una ragione. E allora ti facevano parlare.

Angela

Due volte mi sono ribellata – e una volta quando al comando di divisione, la prima volta che dovevo attraversare le linee, non lo so perché, uno non di Firenze ha detto che io dovevo farlo passando dalle fogne. “Ma siamo pazzi – gli dissi – ma siamo pazzi! chi lo sa come stanno le fogne, chi lo sa come stanno? e i cunicoli?”, io gli ho detto di no. E mi ricordo che Francesco Leone, che era a questo tavolo dove decidevano dove io dovevo andare e passare per raggiungere l'oltre-linea, per andare a raggiungere i partigiani che ancora erano sotto i tedeschi, Francesco Leone si è alzato e ha detto [*alza il tono della voce*]: “ma siete tutti merda! volete farla morire Angela!”. Perché io detto “no, non ce la faccio. Soffro di claustrofobia, non entro nelle fogne. Se volete, punitemi”. Ecco, quella volta mi ribellai, ma non mi ammazzarono.

D: *E l'altra volta, quella per un po' di femminismo?*

Quella fu proprio una cosa... guardi, al femminile. Perché anche allora dovevo portare a una riunione in una casa due capi partigiani. Uno era un mio carissimo amico, che è morto e lo rimpiango tanto, è morto un anno fa; ed era anche... insomma, sopra me naturalmente, tutti erano più titolati di me. Era Nello Bernini e l'altro ora non mi ricordo bene se era Settesoldi... di Bernini me lo ricordo bene, perché è a lui che mi sono ribellata. Ho portato prima Nello Bernini a questa riunione, poi vado a prendere... perché sa, ci voleva un po' di preparazione, di corsa, e li porto. Poi arrivo, finalmente, e dico “ora mi riposo mentre loro fanno la riunione”, mi dissero “ora tu esci e ci aspetti fuori, che dobbiamo parlare di cose... importanti”. Ora io mi domandai “ma come! io so dove stanno di casa, so che gli ho portati lì, a

questo punto posso sapere anche di quello che parlano”; sa che cosa feci? io non gli aspettai, me ne andai. Davvero, davvero. Mi par di vedermi ora, costeggiando la ferrovia me ne tornai al comando di divisione.

D: E dopo cosa le dissero?

Ebbi una spolverata dal Bernini, mi disse “ma lo sai che ti potrei far fucilare?” “Fallo”. Mi mandarono via.

Vera

Mi venne in casa il comandante, con uno che conoscevo dal Comando, e mi disse “guarda se tu puoi...” ... allora si riposò un po’, lo vidi io quest’uomo, con dei lineamenti molto fini, molto... e mi lasciò una macchina da scrivere e una chiave lunga così. E mi disse “guarda” mi disse questo... bel giovane era! *[ride]*

D: Ma era uno del Comando partigiano?

Io non lo sapevo chi era, solamente mi fidavo di quello che l’aveva accompagnato. E mi disse “questa non la perdere, ti sarà molto utile”. Allora *[legge dagli appunti]* “di luglio un comandante che non conoscevo mi lasciò una lunga chiave e mi disse che mi sarebbe servita”. E questo è vero, mi servì. Mi servì il giorno dell’emergenza. Noi il 3 agosto – perché fummo liberati il 4 (fummo liberati per modo di dire, perché era bell’e libero ogni cosa, s’era fatto tutto noi, va be’, insomma) – il 3 agosto alle cinque e un quarto suonò l’allarme e entrammo in emergenza. Allora venne il comandante a casa mia. Ero già tutta di corsa perché ero stata avvertita di questa grande sirena che avrebbe... e sapevo che dovevo uscire. Sicché sentivo l’urla della mia sorella “dove vai, dove vai, vieni qui!”, perché lei non la mettevo al corrente, mio cognato disse “no, non le dire niente, agisci e basta”. Allora con questa chiave... presi la chiave, mi ricordo. Sì, la presi la chiave, perché anche di questo probabilmente fui avvertita. La chiave mi servì perché io stavo in via Santa Maria, entravo in via Romana e c’è il cancello che va in Boboli? ecco, a aprire quel cancello. Perché dovevo attraversare Boboli e mi dovevo trovare in via del Baluardo, attraverso una tana che fecero nella rete che circondava Boboli, allora su c’era il villaggio degli abitanti di... e in una di queste case che mi portò il comandante c’era il Comando nascosto.

D: Quindi ... [non lascia spazio alla formulazione della domanda]

E la sera mi dissero “ecco, te fai così. Questi sono i documenti, te torna in via dei Serragli”. Io ti parlo tutto di San Frediano, io sono la staffetta di San

Frediano... io vengo dalla sezione "Potente", la divisione "Potente"... La divisione "Arno", la divisione "Potente"... non mi posso ricordare tutto. E in via dei Serragli entrai in una stradina, che si chiamava... allora me lo ricordavo, ora non mi ricordo niente. E c'era un grande magazzino di falegnameria e c'era... io dico ci sarà stato una quarantina di uomini, per cui mi davano anche degli ordini sua "Vera, se tu passi da lì sona il campanello e di' che siamo salvi!"; ma il comandante mi disse "non ti provare, fila e scappa via, ritorna al Comando". Da via dei Serragli dovetti attraversare via Sant'Agostino, piazza Santo Spirito, che non ti dico le granate che ci piovevano! piazza San Felice, via Romana, fino su... E presi e ritornai al comando, poi tutta la notte stetti al comando e mi dettero delle istruzioni - va bene? ho riallacciato? perché ci ho dei vuoti di memoria a volte - mi dettero istruzioni sulle armi...

D: *Scusami, di come usare le armi ti dettero le istruzioni?*

Si.

D: *Ti era mai capitato prima di usarle?*

No, no, no. Non ho mai ucciso nessuno io. Questo rimorso non ce l'ho [ride], nemmeno per il nemico. Va be' insomma. E mi dissero "guarda, le bombe...", mi dettero delle pigne, mi ricordo. Si vede che c'era modo... come venivano forniti questa gente non... sì, poi l'ho capito come. Perché parecchi partigiani combattenti hanno avuto un'arma perché hanno rischiato, hanno conquistato... come si vede qualche volta nei film, è la verità questa, ammazzo un tedesco, gli prendo l'arma e scappo via, e mi trovo questo fucile, questo mitra, questa rivoltella, quello che è insomma. Credo che sia andata così, perché poi questi particolari non è che gli conoscessi, a ognuno il suo.

Angela

D: *Per esempio [lei] portava anche armi?*

Ma che mi dice, altro che! Se vuole gli racconto un episodio.

... Per esempio ancora le bombe *molotov* non si raggiungevano in Italia, ma gli inglesi, ci buttarono la ricetta, sul Falterona. Perché poi la bomba *molotov* è come l'acqua calda, finché non lo sai sembra difficile ma poi... e la costruirono, dei compagni, in una cantina, in via Giotto, ha presente dove è via Giotto? e noi si dovevano trasportare queste bombe in via Mannelli, dove era pronta una fabbrica diroccata dai bombardamenti.

... Allora, lei tenga presente l'emergenza, Firenze vuota e devastata, la cosa che impressionava di più era il silenzio; la voce del silenzio è la cosa più tragica in tempo di guerra, se la senti in cima a una montagna dev'essere poetica, ma in una città è tragica. E ormai erano andati via tutti, rimangono sempre le SS, le ultime. Perché erano quelle che sbaragliavano, che non conoscevano pietà.

... Dunque, alla villetta in via Mazzini naturalmente era rimasto il comando delle SS; io dovevo venire con un triciclo, l'ha in mente che cosa è un triciclo? perché ora non esistono più. Di quelli che si aprono da una parte; e dentro... prima dovetti imparare a adoprare le bombe *molotov*, che poi non era niente, si dovevano stappare...

D: Ecco, lei l'aveva imparata anche a adoprare!

Me l'avevano insegnato, ma non l'ho adoprato io, non mi do le arie! E dunque mi hanno fatto su questo triciclo – che pesava tonnellate mi creda! – uno strato di bombe *molotov*, uno strato di fucili Tomphson, quelli ce li avevano paracadutati, un altro strato di bombe *molotov* (e sopra a coprire tutto uno strato di pani) i pani lei lo sa, sono tondi, e rimanevano sempre quei triangolini che si vedeva sotto i fucili Thompson. E io parto con questo triciclo, di mattina in questa Firenze... io sola, io non ho incontrato nessuno. Solo le ronde delle SS incontravo, che non ebbi storie. Fintanto che non arrivai, da via Giotto, mi avevano detto di fare quel percorso e io feci quel percorso, forse non si era pensato che lì c'era il comando delle SS. Pensi, quando sono arrivata alla villetta delle SS è caduto un cavo telefonico, davanti a me. E mi son dovuta fermare; prima escono dei soldati delle SS e vengono lì. Io avevo, guardi mi ricordo sempre, un vestitino bianco e nero – perché avevo pure il mezzo lutto, allora si portava – e un fiore rosso nei capelli, sempre mi mettevo un fiore rosso nei capelli.

D: Come mai? Perché le piaceva?

Era diventato, siccome me lo mettevo quando... me lo mettevo e mi aveva detto di non mettermelo, diciamo la verità, “togli quel fiore rosso dai capelli” mi dicevano.

D: Perché magari dava nell'occhio.

Certo che dava nell'occhio, ero provocante, perché ero molto incosciente. E vengono i soldati e mi dicono “e lei?”, ormai ero ferma, capisce, c'ero io sola lì, le voci di questi tedeschi! e ferma, seduta sul sellino, e dicevo “ora aprono”. E mi ricordo che dicevo “Rita” – Rita era la mia mamma morta – “Rita ci sono”. Insomma, tutti sono venuti! E poi è uscito il capo, e avesse visto che

bell'ufficiale! con due occhi azzurri! Dissi "ora ci sono". Mi hanno detto "lei dove va?" e io ho detto – perché c'era l'interprete, sempre più di un interprete – "vado alla Luna, a portare il pane a un ricovero di vecchi". Quando hanno aperto per verificare, come hanno fatto a non vedere che sotto c'era i fucili! perché era tutto pani, ma tanti! perché era un triciclo lungo non lo so quanti metri, e anche largo. Insomma, mi hanno tenuto mezz'ora lì ferma, perché hanno telefonato, sono andati a sentire, solo non hanno alzato i pani, i pani non li hanno alzati. Quando mi hanno detto di ripartire, io tanto spavalda – cretini! avevano controllato tutto e non avevano alzato il pane... – io non avevo la forza, con la gamba, di pedalare, perché dovevo dare delle pedalate! ma ci voleva una forza incredibile per partire no, Ma insomma, ce l'ho fatta a partire e sono andata.

... Certo ho tenuto un atteggiamento che ora non lo saprei tenere, perché io la paura durante la Resistenza non l'ho avuta, ero incosciente. Prima di tutto perché non mi importava di morire perché era morta mia madre. E io vivevo un momento terribile, la vita non mi apparteneva più, perché la morte di mia madre, mio padre che si era risposato, insomma io non avevo più stimoli a vivere, e anzi la Resistenza mi dava questa carica. Ma non lo mettevo in conto di morire. Ora se ci ripenso non dormo, ora quando ci ripenso non dormo, capito.

Vera

D: *Tu avevi paura?*

Io non ci ho mai pensato! Io ci ho pensato più dopo. Sai dopo ho avuto, come dire? forse anche perché ho lasciato tutto, quando poi rimasi incinta, avevo difficoltà... avevo paura ad affrontare... perché dopo poi venne Scelba, con la sua Celere, le dimostrazioni, io ci rinunciai. Dicevo "io ci rinuncio perché ho paura" "come, la staffetta ha paura?" "sì, ho paura". Perché si vede che c'è un limite in tutte le cose, si rimane scioccati.

Angela

D: *Un'altra cosa le volevo chiedere, ci sono state donne svergognate pubblicamente perché erano state con i tedeschi o con fascisti?*

Sì, sì, ci sono state, ma io però non ho assistito, non ho visto, e se avessi assistito ci avrei sofferto. Sì, ci sono state, tagliarono i capelli... io... naturalmente quando si combatteva si combatte, però poi... no... io l'ascia

di guerra la posai una volta liberati, io non ero in quell'ordine di idee. Non ho mai visto, però lo so, perché non ero mica sulla luna, ero qui.

Vera

Eravamo in casa. Già da qualche giorno Potente aveva chiesto i carri armati per andare – questo lo so perché l'ho sentito dire – al comando alleato. Il comando alleato era in quella villa che c'è in via Serragli, una villa grandissima. Lì in via dei Serragli sulla destra. E lì ci fecero il comando gli alleati. E mi ricordo che lì Potente... perché Potente era il pupillo degli alleati... eravamo a casa, subito dopo pranzo, dopo mangiato, quel poco che c'era da mangiare. Sento delle voci, mi affaccio alla finestra in via Santa Maria. Sicché mi suonano il campanello, era uno di quegli da fare così [*fa il gesto di tirare*], io non intendo a sordo, piglio e scappo giù. Dice "c'è la spia di Fanciullacci". La sorella, che dici, voleva vendicare il fratello perché glielo ammazzarono. La spia era una donna. Si entrò in casa di questa donna... eravamo sette.

D: *Sette donne?*

Tre donne – la sorella, io e un'altra – e gli altri erano quattro partigiani, di cui uno era armato, e le armi non si dovevano portare. Era finita, carri armati non ce gli dettero, gli uomini non ce gli dettero e ci levarono anche le armi: gli americani questo, i liberatori, perché ci hanno fatto tanto male, non ti confondere. I tedeschi ci hanno fatto quello che ci hanno fatto, ma in un certo senso quell'imbecille di Mussolini ci fece il patto e si son sentiti traditi. E per Dio, ma il liberatore ci bombarda! e poi dice: "voi avere finito tutto". Io non ci ho simpatia nemmeno per quegli. E allora si piglia e si entra in casa di questa qui e con un paio di forbici *tatatata*, aveva dei capelli lunghissimi, neri e se gnene taglia tutti.

D: *Alla spia?*

Alla spia, alla donna. Gli dissi "guarda, non ti si picchia perché la violenza non ci piace, ma i tuoi capelli... per Dio! la morte di qui' ragazzo!". Insomma s'era lì e non arriva una ronda americana! "la ronda, la ronda!". Perché gli americani non permettevano più questa... questa violenza... violenza, questa reazione! perché finché gli aveva fatto comodo l'avevano permesso, perché noi gli si consegnò anche i tedeschi prigionieri, che si fecero dalla parte di Boboli, la notte dell'emergenza. Gli si consegnò quegli, due ragazzi, che sinceramente meglio a loro che tenerli noi.

Questi tre diascoloni, grandi e grossi... la ronda. E questo giovane, che era vicino a me, uno che conoscevo appena, aveva questa rivoltella, ma era una rivoltella di quelle a tamburo, tipo *western*, tipo *cow-boy*, dove l'aveva trovata non lo so [*ride*]. Mi fa "oddio, Vera, se mi trovano con questa rivoltella" e io dico "dalla a me, tanto se me la trovano non mi dicano mica niente, no non mi dicano niente, ma sono una donna, vien via". E siccome stavo così io con le mani [*mette le mani dietro la schiena*], mi fa alzare i bracci e mi vede questa rivoltella. "Ah, ah ah", si mette a ridere perché era più grande di me. E tutti, uno dietro l'altro ci portarono al comando. Come si fosse delinquenti. Quello fu uno scorno veramente.

Angela

D: *Questo volevo ancora chiederle. I suoi rapporti con gli uomini come erano?*

Cordiali, no no no, cordiali, fraterni. Perché a quell'epoca eravamo una razza a parte, capisce? c'era un tale legame, una tale solidarietà! quelli più anziani erano paterni per noi, quelli della nostra età fraterni, nacquero anche delle storie d'amore, non fu così per me, non fu così per me. Io ero al di sopra a quell'epoca. Però c'era un affetto, una solidarietà, un rispetto che lei non ha un'idea. Ecco perché io nei giovani ci credo, perché sarà una stagione della vita, ma ci s'ha dei valori dentro che ancora non si sono scoperti, non ce ne siamo resi conto, ma sono dei valori che non si reprimono, perché sono naturali. E così eravamo noi, specialmente i coetanei miei. Oh, mamma mia! Io mi ricordo che una volta un partigiano, mentre io davo la parola d'ordine, sulla ferrovia, perché attraversavo le linee e c'erano i partigiani alla fina, e con la pistola – poverino, avrà avuto diciott'anni – e gli partì un colpo. Mi passò la pallottola fra le gambe, per fortuna che non stavo a gambe strette. Allora io gli ho detto "vieni qua! cretino! ma guarda, io ti denuncio al comando di divisione" e questo "compagna! è scappato il colpo..." Io mi ricordo che l'ho abbracciato, ecco, è finito in un abbraccio. Prima l'ho... mangiato, perché ho preso paura, ho sentito il calore fischiare.

D: *Ecco, mi diceva che sono nate anche delle storie d'amore, probabilmente perché nella lotta clandestina si sono creati anche dei rapporti più stretti, più intimi fra uomini e donne?*

Ma certo, ma certo. Certo che è fiorito anche dei sentimenti. Capisce, quando siamo solidali in tutto è facile poi... perché di solito quando si conosce un uomo si guarda in controtuce se ci piace. Ora, in quel periodo... intanto eravamo di un altruismo incredibile, Questa lotta antifascista, antinazista ci aveva unito, eravamo proprio all'unisono, ci crede? quando la sera si parlava,

qualche volta... io mi ricordo questo ragazzo francese che mi morì accanto ... [*il tono si fa molto pacato*], mi disse “sai Angela – con l’erre moscia – ti farò conoscere mia madre”, e poi poerino mi morì accanto. No, eravamo veramente legati, legati da un grande affetto, da una stima reciproca, dal pericolo incombente che ci legava, non si sapeva se ci si sarebbe rivisti la sera, si sapeva che tutti giorni era una scommessa.

Vera

Però, c’è stato un periodo che ci ha fatto sentire... cioè... questa donna, questa staffetta, che poi... cos’era, com’era ritenuta dai cittadini la staffetta? una prostituta, una donna che gli piaceva stare in mezzo agli uomini, capito? siamo state definite anche così, eh? puttane in poche parole.

D: *Questo dopo o anche durante la Resistenza?*

Ma durante io non credo che la gente avesse avuto il tempo di farsi tante domande dietro i bombardamenti, i pericoli della guerra e via e via. Dopo! “eh, macché, ha fatto la staffetta, perché? perché l’ha avuto piacere...”. Ci siamo sentite anche così. Quando... anche Liliana [Benvenuti Mattei] che è stata una bella ragazza, come lo ero io, per cui c’era sempre un po’ di questa... come devo trovare le parole giuste? ci hanno definito così. Ci hanno definito così, un periodo.

Angela

D: *Ecco, lei come se la immaginava l’Italia dopo la fine della guerra?*

Pulita, e quella è stata la delusione. Un’Italia pulita. A me quando la mia amica Padovani mi domandava “ma cosa vuoi fare, oltre a far finire la guerra, oltre a salvare gli ebrei, oltre che mandare via i fascisti?” “voglio cambiare le cose del mondo” gli dicevo. Proprio *in toto*. I primi anni sono stati gloriosi. Abbiamo ricostruito l’Italia, la voglia di lavorare, lavorare senza prendere una lira. Ma eravamo spartani; io ho continuato per anni a non potermi risuolare le scarpe, e ci mettevo un cartone sotto. Non ce ne importava niente. La prima volta che andai a ballare mi feci dare i vestiti da una mia amica che non gli stava più, gli si era accorciato a lavarlo, era di lana, e le calze me le aveva rifatte la mia nonna da un golf di lana, i calzettoni. Ma noi eravamo felici, creda. C’era l’entusiasmo che si stava ricostruendo, che si stava cambiando il mondo; che non abbiamo cambiato.

Vera

D: *E te la immaginavi l'Italia come sarebbe stata dopo la Liberazione? sognavi?*

Sognavo, sì, molto, sognavo per i miei figli. Sognavo delle cose bellissime. E poi dopo ci siamo accorti di tutto... Perché non vi confondete, vivete un modello bello... siete istruiti, potete difendere i vostri diritti. Noi siamo arrivati lì e poi basta, non siamo andati più avanti anche noi a difendere le nostre ragioni.

Ci sarà anche delle donne che hanno fatto... e certo, una donna istruita ha ottenuto molto di più. E potrebbe dire... dirà "è servito".

Non prenderla sulla parola quello che ti dico, di questa delusione, perché potrebbe essere un po' l'età, un po' le cose che ho attraversato nella vita, anche dopo.

D: *Probabilmente è legata anche alla tua esperienza personale.*

Ecco, capito. È singolo, no. Ho detto bene?

D: *Sì, sì. Individuale.*

Ecco, individuale. Forse ho conosciuto tanto tempo fa un rapporto tanto unito, stretto; che poi ognuno ha preso le sue correnti. E questo va bene, però è sempre rimasto il fatto che secondo me la donna... la Resistenza avrà anche cambiato le cose, come no...

D: *Cioè non ha cambiato nulla alla radice?*

Alla radice non ha cambiato nulla.

... L'avete... tutto il nostro da fare per darvi il voto, per l'indipendenza, per tutte quelle cose... che cosa avete fatto? son peggiorate le cose, mi sembra. Perché l'avete messe nel modo sbagliato. Questa indipendenza che voi dovevate raggiungere attraverso le nostre esperienze... no, a noi non ci avete dato la possibilità di parlare, nemmeno un figlio ci ha dato la possibilità di parlare. E allora che è rimasto di noi? tanta delusione. tante volte si dice "Madonna, quello che è morto per questa causa qui!".

D: *Scusami però, volevo capire. Tu sei delusa proprio in quanto donna, o rispetto alla Resistenza più in generale?*

No, non dico in generale rispetto alla Resistenza... Aspetta, fammi capire la domanda. Come donna sicuramente. Può venire cento uomini davanti a dirmi "tu ti sbagli. Tu ti sbagli" e io gli dirò "no". Perché l'uomo è sempre

l'uomo, non c'è niente da fare. Anche io con la mia bardatura da combattente e l'uomo lo stesso, però l'uomo sono uomini e la donna...

Angela

D: Secondo lei anche nella vita quotidiana, nella realtà delle donne, è cambiato qualcosa tra prima della Resistenza e dopo?

Lei vuol dire se le donne che hanno partecipato alla Resistenza hanno subito un processo di maturazione?

D: Sì.

Certo, ma senza dubbio. Ci ha reso forti. Io ho sempre detto che la Resistenza a me mi deve poco, ma io alla Resistenza gli devo tanto. Forse c'era in embrione, nel mio carattere, nella mia grinta, ma entrai che ero una ragazza piena di tabù. Io sono uscita una donna libera, anche se le scarpe erano sfondate, anche se non avevo una lira, ma io sono uscita che ero una persona. Ma sa quanto insegna una guerra, e poi una guerra di Liberazione. Non è come... fra i soldati alla guerra ci sono quelli che fuggono, quelli che ce li hanno portati per forza, quello era un esercito di volontari, tenga conto. In un esercito di volontari siamo tutti d'accordo, siamo tutti forti. Io non avevo più nulla da invidiare agli uomini. Io presi coscienza, mi avevano insegnato che mio fratello si doveva laureare e doveva avere l'eredità della casa, con buona pace delle mie nonne, io dovevo avere sei lenzuola o dodici di corredo e dovevo imparare l'educazione, cioè imparare a servire il marito, imparare a attaccare i bottoni alle camicie del marito e così.

D: E per la condizione femminile più in generale la guerra di Liberazione secondo lei ha portato un cambiamento?

Ma senza dubbio, senza dubbio. Non c'era il femminismo, ma è nato lì. Se lei pensa che all'epoca del fascismo – non parlo del costume, anche se poi il costume è storia – le donne non potevano mica insegnare le materie formative nei licei, perché come si permette una donna di formare un uomo, ma siamo pazzi? guadagnavano meno a pari lavoro, minori salari nelle fabbriche dove una povera donna poteva lavorare. Non c'erano riconoscimenti, di niente, La Resistenza ha dato dignità alla donna. Fino alla Resistenza guardi che la donna era premiata solo in virtù dei figlioli che faceva. Ma capito? la donna era una fattrice di fronte allo stato. La donna si è conquistata la 194 poi. È partita di lì. Lì s'è cominciato a parlare di donne. Non gli dice niente che io li mollai lì quei due capi e li mollai? Fu un'insubordinazione mia a ragion

veduta, che non l'avrei mai fatta prima della Resistenza, non mi sarei mai ribellata agli uomini. Quando io mi resi conto che valevo quanto loro, non vollì stare più in sottordine, "siamo pari bambini qui, si rischia uguale".

D: Senta, una parte di queste amicizie fatte durante la Resistenza le sono rimaste poi anche dopo?

Sì, sì, sì. O anche se ci siamo rivisti dopo vent'anni, meno male che ci siamo riconosciuti, con un partigiano che si chiamava Pancino, ci siamo abbracciati che ci hanno guardato tutti in piazza della Signoria, perché siamo rimasti cinque minuti abbracciati.

Vera

Poi dopo c'è stato il periodo... ecco quello grandissimo, dopo i trent'anni della Liberazione, riunirono le forze armate. Fu grandissima, bellissima, veramente. Tant'è vero che dissi "se moio oggi sono contenta". Perché a quello stadio tanta di quella gente, tanti di quei capelli bianchi, tante di quelle... poi quando uscimmo dallo stadio e vedemmo quelle transenne tirate, quei marciapiedi pieni di gente, fu una cosa che, Silvia, ti fanno sentire veramente importante, grande. Perché davvero allora si capì quello che avevamo fatto ... fu grande.

Angela

D: Chissà quanti ricordi comuni!

Tanti ricordi! riemergono, rifioriscono, perché è stato un periodo... comunque lo si voglia interpretare, è stato un periodo per noi glorioso, è stata un'epoca irripetibile, che non a tutte le generazioni capita. Io dico sempre "noi non l'abbiamo goduta la giovinezza, assolutamente"; però abbiamo avuto una storia che forse, se la mettiamo sulla bilancia, è stata fatta di sofferenze ma vale più di semplici gioie. Perché in fondo eravamo anche felici, non si piangeva mica dalla mattina alla sera, non si correva mica dalla paura, guardi, eh! Capito... io se tornassi indietro vorrei riavere la mia giovinezza, perché è stata una cosa degna di essere vissuta. Sicuramente noi si sapeva in quel momento che si stava costruendo la storia.

Angela

Liliana Benvenuti Mattei (Angela), Fiesole, classe 1923. Staffetta per il comando della Divisione Arno delle Brigate Garibaldi, ha partecipato alla Liberazione di Firenze. Già presidente della sezione ANPI Oltrarno, ha ricevuto nel giugno 2011 il Fiorino d'oro del Comune di Firenze. Scheda biografica nel Fondo ANPI di Firenze, Istituto storico della Resistenza in Toscana. Una sua intervista recente è su Radio Cora. Si veda anche <<http://www.firenzeinguerra.com>> (09/2015).

Vera

Zelide Vegni (Vera), Castiglion Fiorentino, classe 1926. Staffetta, legata all'organizzazione clandestina del PCI. Scheda biografica Fondo ANPI di Firenze – Istituto Storico della Resistenza in Toscana; è conservato il racconto da lei scritto intitolato *Diario di una compagna*.

Fonti

Intervista a Liliana Benvenuti Mattei (Angela), realizzata da Silvia Salvatici il 27 aprile 1995.

Intervista a Zelide Vegni (Vera), realizzata da Silvia Salvatici il 12 maggio 1995.

Le interviste fanno parte di un fondo conservato a Firenze presso l'Istituto Storico della Resistenza in Toscana.

Linda Di Martino, *La Donna d'Oro*. Miserie e nobiltà della Firenze perduta

Elisabetta Bacchereti

Università degli Studi di Firenze (<elisabetta.bacchereti@unifi.it>)

Abstract

This article presents a study of the historical novel *La Donna d'Oro* (2003) by the Florentine writer Linda Di Martino, author of crime novels and short stories. The novel is set in the Florentine Ghetto in 1884, on the eve of its complete demolition. The plot revolves around a cold case, an investigation on an old mystery with *noir* undertones. It also suggests turning the clocks back to the Florence of the 19th century that has disappeared, borrowing the idea from Giulio Piccini (Jarro)'s pamphlet, *Firenze sotterranea*, also published in 1884.

Keywords: *Linda Di Martino*, *Florentine crime novel author*, *Florence Ghetto*, *historical novel*, *noir*

Io, nata alla fine del 1867, nel cuore di Firenze Capitale, un cuore antico e non vecchio (così dice il babbo) ora che il Ghetto viene minacciato da ogni parte e condannato comunque a non esistere com'era, io ne scopro la singolarità, ne temo la rovina, ne prevedo la nostalgia. Merito o colpa di uno che si firma Jarro.
(Di Martino 2003, 7)

Chi parla, qui, è la diciassettenne Lucilla Compagni, voce narrante e protagonista di *La Donna d'Oro* (2003), prima e unica tentazione della scrittrice Linda Di Martino, fiorentina d'adozione, a inoltrarsi nel seducente ma infido territorio del romanzo storico, per uscirne con il giuramento di non farlo mai più, dopo averne constatato, come lei stessa confessa, la "follia e la presunzione" (Di Martino 1987, 149). Altra era stata la direzione imboccata all'esordio, divenuta poi l'arteria principale, seppur non esclusiva, nel suo percorso di scrittura. Nata ad Aversa il 7 dicembre del 1937, dopo la giovinezza trascorsa in Umbria, si era trasferita a Firenze, dove ha insegnato Lettere per trent'anni nelle scuole medie inferiori e nei licei, e dove si è spenta il 7 dicembre del 2007. E tra Firenze e Vaglia, tranquillo paesino della sua cintura collinare, Linda aveva ambientato il primo romanzo, un poliziesco, *Tropo bella per vi-*

vere, pubblicato con lo pseudonimo Domizia Drinna come n. 2005 dei Gialli Mondadori (5 maggio 1987). *Location* fiorentina, cittadina o provinciale, senza nessuna concessione tuttavia alla serialità, anche per i successivi *crime novels*, *L'incidente di via Metastasio* (1996), *Come un filo d'erba nel deserto* (2008), *Il giardino delle monache* (2010b), *Isola sempre* (1997) e *Malakos. La vetta dei misteri* (2005), questi ultimi ambientati però rispettivamente a Capri e sul Monte Amiata. Della Di Martino giallista o, meglio, per usare una definizione di genere più estesa, di matrice lucarelliana (Lucarelli 2007), scrittrice “del mistero”¹, diremo in altra occasione. Ma non sarà difficile riconoscerne la vocazione in tal senso anche nella momentanea deriva verso il romanzo storico: perché la giovane protagonista, la Lucilla che si presenta al lettore nell'*incipit* della *Donna d'Oro*, è investita nel *plot* dal compito di una doppia indagine, che la coinvolge al punto da metterla in serio pericolo di vita. La prima indagine trae origine proprio da quel Jarro evocato nelle su citate righe incipitarie, unico personaggio storico, non agente però, nel “componimento misto di storia e invenzione” (Manzoni, 1981 [1850]) della scrittrice, se non si voglia considerare “personaggio” (non sarebbe poi fuori luogo), il Ghetto fiorentino², raffigurato da Luisa attraverso gli occhi indagatori di Lucilla, così

¹ Oltre ai citati romanzi gialli pubblicati da Mondadori (*Troppo bella per vivere*, *L'incidente di via Metastasio*), Zella (*Isola sempre*), Laurum (*Malakos*, *Come un filo d'erba nel deserto*, *Il giardino delle monache*), la Di Martino ha partecipato con i racconti “Disfecemi Maremma” e “Come Osiri” alle antologie *Giallo di Maremma* (2004) e *Crimini etruschi* (2006a), sempre pei tipi Laurum e sempre nella collana Chiaroscuro. Qui, per volontà della sorella Franca, è uscita, postuma come “libro di congedo”, una raccolta di racconti, *Dimenticare mai* (2010a), che presenta dieci racconti lasciati manoscritti dalla scrittrice, dieci storie di ordinaria normalità, dove niente è come appare e si svelano intrecci complessi, labirinti interiori, verità sorprendenti.

² Il Ghetto, zona urbana destinata a riunire gli ebrei fiorentini separandoli dal resto della città, era nato nel 1571, completata, su progetto dell'architetto Bernardo Buontalenti, incaricato da Cosimo I Medici, l'opera di adattamento di parte del centro storico, di conformazione medievale (con un intrico di stretti vicoli e piazzette nascoste, alte case torri, palazzi addossati gli uni agli altri); un quadrilatero (il “Frascato”) confinante da un lato col Mercato Vecchio (l'antico Foro romano, oggi piazza della Repubblica), e delimitato dalle attuali via Roma, via Brunelleschi e via de' Pecori, concepito in modo da poter essere chiuso, quasi una città murata, alla quale si accedeva da tre porte munite di cancelli di ferro, serrati in entrata e uscita alle prime ore della sera. Con la dinastia dei Lorena, l'abolizione progressiva, a partire dal 1750, delle leggi discriminatorie e l'apertura delle porte, gli ebrei, eccetto le famiglie più disagiate, avevano abbandonato il quartiere, che venne progressivamente occupato dalla popolazione più povera della città, e, negli anni, per la sua stessa conformazione urbana tenebrosa e labirintica, con androni e bui chiassetti interni, sotterranei e soffitte comunicanti, cunicoli di passaggio da una casa all'altra, era diventato ricettacolo perfetto per la peggiore plebaglia e per ogni sorta di criminali; un quartiere sempre più degradato e malfamato, con case umide e cadenti, fogne a cielo aperto, senz'aria e con poca luce, fatiscente e malsano, teatro di attività illecite, e con un cuore di tenebra, l'“Androne”, nel quale venivano confinati coloro che si trovavano in regime di libertà vigilata. Eppure, in tanto degrado, conservava, nel 1884, testimonianze artistiche pregevoli della Firenze medievale, chiesette (Santa Maria degli Ughi, San Tommaso,

come si presentava nel 1884. Con lo pseudonimo guerresco e battagliero di Jarro si firmava infatti il giornalista e scrittore Giulio Piccini (1848-1915) che, con una serie di otto infiammati articoli apparsi nel 1881 sul quotidiano *La Nazione* di Firenze, raccolti in volume col titolo *Firenze sotterranea*³ (1998 [1884]), aveva dichiarato guerra al Ghetto, rovesciandolo “come uno spazzaturaio fa col suo cassino, rimestando solo sozzura e ammorbando l’aria” (Di Martino 2003, 8), e diventando l’alfiere di quel “Riordinamento del Centro Storico”, secondo la formula burocratica dell’Amministrazione Comunale, altrimenti bollato da molti intellettuali e scrittori, fiorentini e soprattutto inglesi (Brilli 2014), come uno sventramento, con un bilancio finale, tra memoria storica da un lato e necessità di modernizzazione del tessuto urbano dall’altro, in perdita.

Firenze suol esser chiamata bella, gentile, città dei sorrisi e de’ fiori; ma nessuno penserebbe che qui sono così putride cloache nelle quali si ammassano esseri umani; fiori che spuntano soltanto da immondezzai, e che avvelenano. Abbiamo luoghi remoti, sordidi, scuri, dove la pianta uomo nasce, sviluppa, vigoreggia attossicata, senza sole e in aria infetta... abbiamo quasi una piccola città entro la grande città ove le anime si perdono, spente nella luce morale; luce di fede, di rettitudine, d’amore.

Chi crederebbe che entro Firenze, la città molle, vezzosa, che ha per tutto levato grido di miti e dolci costumi, è una Firenze in cui stanno in combutta il sicario e il ladro, l’assassino negli intervalli in cui esce dalle galere, e il lenone, il marruffino abietto e atroce? Siete voi andato mai in quegli antri, in quelle tane, per que’ sotterranei, dove la notte le pareti formicolano d’insetti, dove il soffitto è così basso, che è impossibile ad un uomo di giusta statura entrare lì senza curvarsi, e dove su putridi giacigli si scambiano gli amplessi di ladri e di baldracche, lordure umane, sgorgate in quegli orrendi sterquilini, dopo aver corso, trabalzate, per le fogne del vizio? (Jarro 1998, 20-21)

Il “ventre” di Firenze è costituito dai quartieri d’Oltrarno, il Malborghetto, la Sacra, le vie “infami” del Campuccio e del Leone, e, naturalmente, dal Ghetto, la cittadella fregiata da Jarro del verso dantesco inciso sulla porta dell’Inferno, “Per me si va nella perduta gente”, con le sue catapecchie “stonacate, ronchiose, incatorzolute, scabbiose, gli acquai con sgrondi rotti” dai quali “dilaga sulla strada, appuzzolandola, un fiumiciattolo nero, e che mena in sé fecce e lordezze di ogni maniera, e lascia sedimenti e limaccio per dove passa” (ivi, 37). Ma il Ghetto ha anche una lunga storia d’infamia. Nato come “oltraggio a ogni idea d’uguaglianza e di giustizia sociale”, frutto della “più scellerata delle soperchierie”, per segregare dalla società “una razza intelligente

San Pier del Buonconsiglio), tabernacoli, oratori, case torri di antiche famiglie nobiliari, sedi delle corporazioni delle Arti e Mestieri.

³ Il libro ebbe grande fortuna, tanto da essere ristampato quattro volte, l’ultima sul finire del secolo, quando ormai il Ghetto era stato demolito.

e operosa”, gelosa della propria fede e custode delle proprie tradizioni, aperto e liberato poi dai lumi della ragione, il Ghetto:

... smise d'esser prigionio, diventò sentina, fogna dove scorse ogni fiumana di vizio. Sulle prime, i più schivando il dimorare tra le pareti dove si era consumata una sì lunga e penosa ingiustizia, fu riparo alla miseria; e non poche famiglie, buone, intemerate, comeché povere, vi rimangon tuttora.

Poi vi corsero da ogni parte i bricconi...

Il Ghetto si prestava mirabilmente coi suoi cupi androni, che si diramano per ogni verso, con le sue torte scalette, i corridoi che s'intrecciano, e si scompartono in innumerevoli branche, con fughe di corti, di arcate, di terrazzi, con le facili comunicazioni di casaccia in casaccia, di tetto in tetto alle gesta di uomini per mestiere flagiziosi. (Ivi, 103-104)

Degrado abitativo, condizioni igieniche pericolose per la salute, alto indice di criminalità diffusa, rifugio omertoso per ladri e pregiudicati vari, scuola di perversione per i fanciulli, impotenza della Polizia: i *reportages* di Jarro scopercchiavano un vero vaso di Pandora, con una scrittura affilata sui toni dell'indignazione più accesa; un *j'accuse* che sapeva impaludarsi della retorica dei buoni sentimenti, della *pietas* nei confronti della miseria, dello sdegno nei confronti del vizio. La soluzione? Fare piazza pulita, abbattere gli edifici fatiscenti, “dare aria, dare sole” (*ibidem*), in nome del decoro, dell'ordine, della creazione di una città moderna, sull'esempio delle grandi capitali europee. L'opera, del resto, era già stata ben avviata durante gli anni di Firenze Capitale, tra il 1864 e il 1871, con l'abbattimento a suon di mine delle mura trecentesche di Arnolfo di Cambio e la creazione della cintura dei viali di circonvallazione, su cui si affacciavano i nuovi palazzi e i nuovi quartieri, e poi del viale dei Colli che apriva nuove opportunità di insediamento abitativo in villa. Anche l'assetto del lungofiume fu oggetto di una totale risistemazione che ne mutò radialmente la fisionomia ambientale e antropica per dar spazio a Lungarni di ispirazione haussmanniana e parigina. Furono sacrificate alla moderna viabilità anche le caratteristiche cellette e i pittoreschi romitori addossati alle pigne del Ponte alle Grazie⁴, e poco mancò, nel 1870, che lo stesso Ponte Vecchio non venisse demolito per far posto ad un moderno ponte a doppia corsia: la contrarietà di Vittorio Emanuele II impedì la presentazione del progetto. I lavori di riassetto urbanistico del capoluogo toscano avevano poi subito una battuta d'arresto, con una conseguente crisi economica, col trasferimento della capitale a Roma e la partenza della Corte e di tutto l'apparato politico-burocratico del Regno. Il mal di calcinaccio, come lo definisce Guido Carocci⁵, tuttavia, si ripresenta

⁴ La demolizione delle pigne del Ponte alle Grazie con i relativi romitori è ricordata esplicitamente nel romanzo (Di Martino 2003, 49).

⁵ Studioso della storia di Firenze e direttore del Museo Nazionale di San Marco, Guido

con vigore intorno ai primi anni Ottanta, quando le mire speculative della sempre più agguerrita classe altoborghese e commerciale fiorentina mettono gli occhi proprio sul centro storico, trovando facile consenso nelle oggettive condizioni di degrado del quartiere del Ghetto. Tra la corrente moderata, che auspicava un risanamento che non stravolgesse del tutto la fisionomia della Firenze antica, e ne conservasse, restaurandole, le testimonianze architettoniche e artistiche, e il Partito dell'Ordine, dei sostenitori cioè di una soluzione radicale, con l'abbattimento del complesso abitativo e la riconfigurazione del tessuto urbano, prevalse quest'ultimo, e gli articoli di Jarro, con la prima edizione della *Firenze sotterranea*, furono decisivi nella creazione del consenso, soprattutto dopo il caso dell'epidemia di colera scoppiata a Napoli proprio nel 1884, che rinverdì il ricordo e rinfocolò il timore dell'analogia epidemia nella Firenze del 1834.

Lucilla Compagni, che sta per diplomarsi maestra, è nata e cresciuta nell'"ombelico" (Di Martino 2003, 102) del Ghetto, dove la sua famiglia (babbo mosaicista presso il Regio Opificio delle Pietre Dure, mamma cucitrice di fino) si è stabilita dopo il trasferimento dal natio Mugello e dove, per tutti, è una presenza familiare, come familiare per lei è il Ghetto, dal quale entra ed esce con indifferenza per andare a scuola. Ne percorre con naturalezza l'intricata topografia, per le commissioni quotidiane o per scrivere lettere per chi non sa o non può scriverne, e conosce anche la varia umanità che lo popola, dalla cieca ebrea Naomi, della cui figlia Ruth è coetanea ed amica, allo scontroso orafo Mastrogiudeo, per il quale posa come modella per la figura di un angelo (per la particolarità della sua chioma, foltissima e bionda) destinata ad una pala d'altare; da don Matteo, parroco della Chiesa di San Tommaso, dove insegna Catechismo ai bambini cristiani e aiuta quelli ebrei nei compiti scolastici, al Carmignate, l'anima nera che, a partire dallo sfruttamento della prostituzione, regge le fila della criminalità organizzata dentro e fuori del Ghetto e tuttavia ne garantisce l'ordine, mantenendo il controllo del disordine stesso. Nel 1884 dunque la sorte del Ghetto è già segnata dal progetto di riordinamento Rimediotti, ed è iniziato il piano di esproprio e di evacuazione più o meno forzosa degli abitanti in altre zone della città. Anche la famiglia di Lucilla dovrà andarsene entro la fine dell'anno: ma intanto gli articoli del giornalista de *La Nazione* che hanno creato grande scalpore in città, inducono la giovane, protagonista e voce narrante del romanzo, anche su sollecitazione dei suoi insegnanti, a impegnarsi in una vera e propria indagine sul terreno per scoprire fino in fondo, al di là dei toni accesi ed esasperati e delle esagerazioni, luci e ombre di quel quartiere che credeva di cono-

Carocci (Firenze 1851-1916) si impegnò strenuamente nel tentativo di evitare la demolizione indiscriminata del centro storico con una serie di conferenze a difesa del patrimonio artistico e urbanistico raccolte poi in *Firenze scomparsa* (1985 [1897]).

scere e che adesso gli articoli di Jarro le svelano con altri occhi: deve “trovare testimonianze sul Ghetto, sulla sua miseria e nobiltà, così urlata la prima, tanto segreta la seconda” (Di Martino 2003, 9). E comincerà da interrogare i vecchi, quei pochi che, per quanto lei possa sapere, superano i cinquanta anni (la vita media, nel Ghetto, è di quarantadue): don Matteo, la perpetua di Santa Maria degli Ughi, un mendicante soprannominato il Ciccaiolo, perché quasi sempre ubriaco, la vecchia nota come la Canaia, per i cani che accoglie ed accudisce, e Mastrogiudeo, personaggio chiave del romanzo. Lucilla riesce a penetrare nella cortina di riserbo scontroso dell’ottantaquattrenne orafo, che ha vissuto e sofferto, anche per una personale tragedia, i momenti più drammatici della storia del Ghetto, a partire dal 1824, dieci anni prima che il Consiglio Israelitico ne decretasse ufficialmente la soppressione e le tre porte fossero spalancate per sempre. Così l’indagine di Lucilla sul Ghetto si intreccia indissolubilmente con una seconda linea inquirente: una passionale storia d’amore e morte riemerge dal passato di Mastrogiudeo, giovane orafo cristiano che, perso d’amore per una giovane zingara ebrea, incontrata per caso un giorno presso il Tabernacolo di Santa Maria della Tromba, aveva abbandonato casa, famiglia e religione, per trasferirsi con lei nel Ghetto. Di una bellezza ammaliante e assoluta, per dieci anni era vissuta con Mastrogiudeo, che le faceva indossare ed esibire in giro i più preziosi gioielli destinati alle dame più ricche, orgoglioso quanto illuso di possedere quella bellezza naturale, di adornarla con l’arte e rivelare ancor più il potere di entrambe. Lei, soprannominata la Sunamite⁶, li sapeva indossare con una tale semplicità e indifferenza, senza alcuna vanità narcisistica, anzi rendendoli ancora più preziosi, da sembrare una vera dea, intangibile e sacra, alla quale l’oro si addiceva naturalmente: la “donna d’oro”, appunto, cui si intitola il romanzo, e che riapparirà in altra veste a suggellarne il finale a sorpresa. Poi nell’inverno terribile del 1834, l’anno del colera, che aveva decimato la popolazione fiorentina con esiti ancor più devastanti nel Ghetto, Mastrogiudeo l’aveva perduta per sempre, ma, dalla scomparsa di lei, vi si era ancor più radicato, prestando la sua opera con abnegazione e coraggio, durante l’epidemia e poi soprattutto durante l’alluvione del 1844, quando l’acqua, il fango e i detriti dell’Arno esondato vi si erano riversati senza trovare via di deflusso, ristagnando in fondamenta e cantine, fino a mettere in serio pericolo la stabilità degli edifici. In quella circostanza l’orafo era diventato l’eroe del quartiere, essendo riuscito, a rischio della propria incolumità, a far saltare, con l’aiuto di don Matteo, alcune pareti sotterranee di tufo e a far defluire le

⁶ È un soprannome biblico. Nel Libro dei Re dell’Antico Testamento Abisag, la Sunamite perché proveniente da Sunam, una vergine di assoluta bellezza, fu scelta per servire il vecchio re Davide, e riscaldarlo col suo corpo. Per quanto il testo sacro precisasse che il re “non la conobbe”, in seguito fu considerata una sua concubina (Primo libro dei Re, 1,4).

acque stagnanti del fiume. Don Matteo e Mastrogiudeo rappresentano la memoria storica del Ghetto ed entrambi, in modo ragionato il primo, più passionale e apocalittico il secondo, mettono in guardia Lucilla nel cedere alla suggestione degli articoli di denuncia di Jarro, “uno che ci guarda da fuori, come insetti sotto la lente”, al quale preme solo lo scandalo, e che nel Ghetto “s’è affacciato per rivestirsi di santa indignazione, col preciso intento di vedere solo orrori su orrori, di esagerarli e d’inventarseli anche” (Di Martino 2003, 13-14). E ad essi, come personaggi finzionali del romanzo storico, la Di Martino affida la parte di rappresentare le ragioni avverse, storicamente documentate dalle polemiche di scrittori e intellettuali, sulla “questione fiorentina”⁷: a Mastrogiudeo, l’artista orafo, compete la difesa del patrimonio artistico: “Le persone sono uguali dappertutto, angelo, ma le chiese i tabernacoli le torri gli archi che sono qua attorno, pochi ce l’hanno, e non basterà una linguaccia prezzolata a farli abbattere” (ivi, 22). Don Matteo, il sacerdote, svela “l’inganno” di Jarro celato sotto l’illusione del risanamento: “quando il ghetto sarà sanato, se pure sarà sanato, non tornerà a noi, se lo spartiranno i mercanti i banchieri i borghesi, tutti ben disposti a chinarsi sui miseri con la loro pietà condita di disprezzo” (ivi, 15). Don Matteo è la voce a difesa dell’“innocenza” del Ghetto: ci vive da sempre e conosce la fatiscenza degli edifici, dalle “soffittacce arroventate e gelide” ai bassifondi e ai sotterranei “dove scorrono fogne asfissianti, dove s’apiatta la razzumaglia della furfanteria” (ivi, 14). Quella di Jarro, però, è una mezza verità, asservita all’ambizione personale e ad interessi altrui: i casi aberranti o criminosi che racconta con toni da profeta e da giustiziere, quando non sono inventati, sono imputabili, dal punto di vista del sacerdote, alla “natura umana [che] comunque e dovunque devia nel crimine” (*ibidem*), anche nei quartieri alti, protetta però dall’ipocrisia del perbenismo. Così, citando indirettamente casi di misera disumanità raccontati da Jarro, Don Matteo ricorda a Lucilla che nel Ghetto “nessuna madre storpia i figli per sfruttare la pietà” e che “nessuna donna mette i ragni sugli occhi dei bambini né in via dei Nacciaioli né altrove” (*ibidem*)⁸. D’altra parte il Ghetto ha rappresentato per secoli “una possibilità di convivenza tra poveri ed abbienti, tra plebei e nobilastrri, fra Cristiani ed Ebrei”. E il problema della sicurezza agitato da Jarro (di notte il crimine e la violenza

⁷La “questione fiorentina” si riferisce alle polemiche e ai vari interventi critici sul riassetto urbano di Firenze a partire dal 1865, molto vivaci anche in occasione del progetto di risanamento del centro storico. Il dibattito coinvolse in particolare, oltre agli intellettuali toscani, la numerosa comunità “anglobecera” fiorentina, come erano definiti viaggiatori e scrittori inglesi residenti a Firenze per periodi più o meno lunghi, come per esempio i Browning, Henry James, Vernon Lee: tutti schierati contro lo “sventramento” della città (Brilli 2014).

⁸“Una notte abbiamo sorpreso una madre, che faceva questo giochetto al figliuolo per cavarne denari e impietosire la gente. Aveva cercato dei ragni, e, prima che il bambino si addormentasse, glieli metteva sugli occhi chiudendoglieli con gusci di noce, che gli legava sopra le palpebre” (Jarro 1998, 115).

tracimerebbero dal Ghetto a infettare la città tutta) mostra il suo rovescio, quando don Matteo cita a Lucilla il documento di protesta firmato da trentanove fra le famiglie più influenti del quartiere quando furono definitivamente aperte le porte di sbarramento, considerate, viceversa, a protezione delle case, delle botteghe e delle scuole. Dunque Lucilla “cavalca” il Ghetto da ogni lato, prendendolo da tutti gli scorci, scrutandolo “dal basso in alto con gli occhi di un giornalista, di un prete e di un orafo” e sospirando “delle cose viste sempre ed osservate mai” (Di Martino 2003, 43). Ma gli occhi di Lucilla sono quelli di Linda che restituisce sulla pagina le immagini di quella Firenze perduta, affidandosi alla memoria dei luoghi custodita ormai soltanto dalle magistrali rappresentazioni dei maestri macchiaioli, da Telemaco Signorini a Borrani, dai quadri di illustrazione urbana di Fabio Borbottoni, da incisioni d’epoca e soprattutto dalla memoria fotografica dei Fratelli Alinari:

Esco dalla penombra di San Tommaso nella luce piena di piazza del Mercato... guardo la mia piazza come a un teatro, quasi la vedessi la prima volta, a naso in su come i viaggiatori; come loro salgo sui gradini su cui svetta la Colonna dell’Abbondanza, che, una volta, appena sbucava dai tettucci delle botteghe degli alimentaristi sicché, da bambina mi chiedevo se fosse la colonna a reggere gli abitacoli oppure ad esserne retta. (Ivi, 15)



1. Autore non identificato, “*Italie - Florence - Avril 1904*”; *la piazza del Mercato Vecchio, oggi Piazza della Repubblica, a Firenze*, 1880-1885, Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA), Firenze, AVQ-A-000119-0022 (<<http://www.alinariarchives.it/en/inventory/AVQ-A-000119-0022>>). Riprod. autorizzata per LEA 4-2015

Le finestre della casa di Lucilla, addossata a “una più alta che s’attacca a una più alta ancora che s’appoggia all’altissima torre dei Caponsacchi, che si colloca al centro, seguita da altre case digradanti fino al tabernacolo di Santa Maria della Tromba, uno dei più antichi di Firenze, proprio all’angolo di via Calimala” (ivi, 16), si affacciano proprio sulla pittoresca Piazza del Mercato

Vecchio, affollatissima, piena di vita, *traboccante* di ogni specie di mercanzie e prodotti alimentari, ricca di colori e di voci, percorsa da forti sensazioni olfattive, con la Colonna dell'Abbondanza al centro che segnalava l'incrocio tra il cardo e il decumano della antica città romana, profilata da un lato dalla "sottile Loggia del Pesce, col puzzo di marcio ormai incorporato" (*ibidem*).



2. Telemaco Signorini, *Il Mercato Vecchio*, 1882, Gabinetto Fotografico del Polo Museale Regionale della Toscana. Riprod. autorizzata per LEA 4-2015



3. Alinari Fratelli, *Piazza del Mercato Vecchio con la Loggia del Pesce e la Colonna dell'Abbondanza, a Firenze*, 1880 ca., Archivi Alinari-Archivio Alinari, Firenze, ACA-F-002438-0000 (<<http://www.alinariarchives.it/en/inventory/ACA-F-002438-0000>>). Riprod. autorizzata per LEA 4-2015

Dall'altro lato, in fondo, dalla Chiesa di San Tommaso "sopra la quale sveltano come una lancia e un fiore, la torre e la cupola del Duomo" (*ibidem*).



4. Autore non identificato, *Piazza del Mercato Vecchio con la chiesa di San Tommaso, a Firenze*, 1880 ca., Raccolte Museali Fratelli Alinari (RMFA), Firenze, FVQ-F-158623-0000 (<<http://www.alinariarchives.it/en/inventory/FVQ-F-158623-0000>>). Riprod. autorizzata per LEA 4-2015

È uno scorcio cittadino che non esiste più: atterrate le case torri; dislocato il Tabernacolo sul retro di Orsanmichele; spianata, svuotata e allargata la piazza del Mercato per far posto alla Piazza Vittorio Emanuele II, poi Piazza della Repubblica, delimitata da palazzoni in stile eclettico, dai portici e dall'Arcone trionfale, recante sul frontone la scritta mendace (1895): "L'antico centro della città da secolare squallore a nuova vita restituito". La Colonna dell'Abbondanza fu rimossa (tornò al proprio posto nel 1956) per far posto alla statua equestre celebrativa di Re Vittorio Emanuele II, inaugurata nel 1890 e molto poco gradita ai fiorentini. La Loggia del Pesce disegnata dal Vasari fu smontata e ricostruita in Piazza de' Ciampi solo nel 1955, mentre la Chiesa di San Tommaso, come quella di Santa Maria degli Ughi e di San Pier del Buonconsiglio, fu abbattuta.



5. Fabio Borbottoni (Firenze, 1823-1901), *Piazza degli Strozzi o delle Cipolle con il Chiesino degli Strozzi e S. Maria degli Ughi, accanto al Palazzo dello Strozzi*, 1890-95 c. (olio su tela, cm 43 x 56), Collezione Ente Cassa di Risparmio di Firenze, Archivio Fotografico Ente CRF. Riprod. autorizzata per LEA 4-2015

Di Martino disegna sulla pagina la cartina della Firenze antica, con una precisa fedeltà documentaria che alle immagini d'epoca affianca una accurata ricostruzione topografica e toponomastica del labirintico quadrilatero del Ghetto, grazie sicuramente ad una ricerca bibliografica di testimonianze, ricordi, resoconti giornalistici ottocenteschi, alcuni dei quali ripubblicati nella seconda metà degli anni Novanta, a partire proprio dalla *Firenze sotterranea* di Jarro, riproposta in copia fotostatica nel 1998. Molto verosimile l'ipotesi che la scrittrice, oltre ad avere evidentemente frequentato il Museo Storico Topografico "Firenze com'era", per ricostruire la mappa urbana della Firenze perduta, si sia documentata per esempio sulle pagine di Carlo Lorenzini (Collodi), ironica voce polemica nel dibattito sulla questione fiorentina. L'autore dei *Misteri di Firenze. Scene sociali* (1857), era intervenuto più volte a denunciare la "malattia della capitale provvisoria" (cit. Brilli 2014, 92), e nel 1870 aveva pubblicato un apologo burlesco sul tema, *Storia di Firenze dalla creazione del mondo ai giorni nostri*, che Linda potrebbe aver letto nella sezione *Occhi e nasi* nel Meridiano delle *Opere* (1995, 231-235). Così come potrebbe aver letto i ricordi storico-artistici di Guido Carocci: *Il Ghetto di Firenze e i suoi ricordi* (1979 [1886]) e *Firenze scomparsa. Ricordi storico-artistici* (1985 [1897]), mentre sicuramente conosceva *Le tre capitali. Torino, Firenze, Roma* (1997 [1897]) di Edmondo De Amicis, che aveva ripubblicato nel 1897 con questo titolo i *Ricordi 1870-71*, forse il "prezioso libretto con tanto di dedica" al quale allude Lucilla nelle pagine finali del romanzo (Di Martino 2003, 117). Ma i riconoscibili e numerosi riferimenti intertestuali, oltre alla esplicita citazione in apertura, indicano senza dubbio nella *Firenze sotterranea* di Jarro l'ipotesi della *Donna d'Oro*. Personaggi come la canaia o il ciccaiolo, voci testimoniali importanti nel percorso investigativo di Lucilla sulla Sunamite, o come il Carmignate, il boss del Ghetto, inquietante presenza risolutiva nell'intreccio romanzesco, sono estratti direttamente da Jarro⁹. I suoi numerosi articoli dedicati all'infanzia negata e travolta, alle scuole di borseggio e all'addestramento di ragazzini ad ogni forma di microdelinquenza (Jarro 1998, 145 e sgg.) trovano un riflesso finzionale in Sale e Pepe "entrambi capi riconosciuti di una banda di sciaguratelli che la mattina esce coi libri e, fuori del Ghetto, va turlupinando e rubacchiando" (Di Martino 2003, 17). È Lucilla a nominarli così, perché "uno è sottilissimo e quasi albino, l'altro nero e tondo come una palla di sego"

⁹ Il Museo, aperto al pubblico nel 1956 nella sede di Via dell'Oriuolo, nell'ex-convento delle Oblate, e chiuso nel 2010, consentiva un percorso iconografico e cartografico nelle trasformazioni del tessuto urbano fiorentino dal Quattrocento fino alla fine dell'Ottocento, con testimonianze archeologiche risalenti agli insediamenti d'età romana. Il patrimonio museale, dopo la chiusura, è stato disperso in altre sedi, principalmente in Palazzo Vecchio.

¹⁰ "Una volta c'era una vecchiarda, detta la canaia, che in certe ore del giorno accoglieva più di trenta di quelle sozze bestie intorno a sé" (Jarro 1998, 99). Lucilla invece incontra la Canaia che assiste pietosa un cane morente. Da lei apprenderà la prima rivelazione per la sua indagine sulla scomparsa della Sunamite (Di Martino 2003, 87).

(*ibidem*). Li conosce bene, sa perfino dove rimpriantano se stessi e il bottino, combatte per la loro educazione una battaglia persa in partenza, oggetto per questo di scimmiettature e dispetti, e alla fine sarà l'involontaria responsabile della loro morte, la loro "fatina cattiva" (ivi, 102). Sale e Pepe si intrufolano nell'intreccio come interpreti di una linea laterale della *fabula*, che si scioglie nel drammatico finale, quasi un simbolico "saggio di demolizione del Ghetto", con la morte del vecchio (Mastrogiudeo), del giovane (il Carmignate) e appunto dei bambini, le vittime sacrificali per eccellenza, originato dall'ansia di verità di Lucilla. Da Jarro derivano anche numerose "scene sociali": la descrizione della casa del boia; il racconto delle imprese di un ladro famoso, così abile e audace da sfuggire sempre agilmente alla cattura; il grido-passaparola "pere cotte!" che avverte dell'arrivo dei poliziotti i malavitosi nascosti nel Ghetto; l'istruzione delle "pecore" (i giovanissimi novizi del furto); gli "spazzaturai" di via dell'Orto e l'operazione della "cerna", ovvero della scelta tra rifiuti di quanto ancora può essere utilizzato, anche se mal ridotto, dalle famiglie più povere:

Tra i miasmi antichi e recenti di cui terra ed aria sono impregnate, s'aggirano, mitridizzati dalla consuetudine, gli spazzaturai, le loro famiglie e i seguaci: il pattume è una merce e se ne fa la cerna, vale a dire che viene sezionato esaminato stacciato; tra i poveri quasi non esistono rifiuti, i ricchi invece usano buttare quello che è rotto o vecchio, che non serve o semplicemente non piace (gli spazzaturai di certe vie sono oggetto d'invidia, di gelosia, di lusinga). Qui tutto s'aggiusta, tutto è nuovo, tutto è utile, e piace: così lo spazzaturaio e la famiglia si vestono si circondano si arredano di spazzatura;... quello che affascina è la suppellettile che intravedo dalle porte aperte... tappeti semiarsi, seggiole zoppe e sfondolate, tazze incollate frammento per frammento, coppe di cristallo scheggiate e senza piede, pezzetti di vasellame dipinto, che evocano la bellezza più che se fossero intatti e interi, come certi oggetti di scavo, feriti dal tempo, e per questo più cari e commoventi. Sosto davanti a una statuetta di porcellana bianca: un gruppo intrecciato di tre puttini vendemmiatori, danzanti e festosi fra grappoli d'uva, i riccioli mossi coronati di fiori: solo che uno non ha gambe, l'altro non ha braccia e tutti e tre hanno il viso sfondato. (Ivi, 60-61)

Lo sguardo di Lucilla sembra accarezzare i miseri oggetti già con una punta di nostalgia quasi fossero preziosi reperti o reliquie di un mondo che sa condannato, mentre quello del cronista ottocentesco ne trae occasione di disgusto e denuncia, intento com'è a suscitare l'indignazione e il consenso al radicale risanamento del più disgraziato, delittuoso, immorale e immondo quartiere di Firenze:

Vedete qua e là boccette rotte, statuette mutilate, anforette screpolate, spezzate, trovate nelle spazzature, e serbate, messe in mostra come ornamenti. Ci sono bicchieri, ma incrinati, sbreccati: ci sono seggiole, ma senza una o due gambe, e con gl'impagliati sfondolati... Quando un oggetto è logoro, frusto, manomesso, quando è sì lordo, sì concio, sì guasto, che tutti lo gettano via, sia legno, vetro, porcellana, stoffa è raccolto dagli spazzaturai, e esce dai corbelli per tornare a nuova gloria... Così accade di tutto e le cassette degli spazzaturai... vi appaiono come veri cimiteri, larghe fosse comuni dove scorgere non

ancora sepolti, tanti piccoli cadaveri. Qui, entro la città, si tengono in deposito le ossa, i cenci, le immondezze raccolte nella giornata... la sera... gli spazzaturai si mettono a fare, riposando dal lavoro, la così detta *cerna*: metton da una parte le ossa, dall'altra i cenci, i fogli, ecc. Quel raspare tra le immondezze solleva un terribile fetore che ammorbava viepiù i tuguri delle straduzze descritte. (Jarro 1998, 89-90)¹¹

Nella sua opera di scrittrice di lettere altrui, nella sua indagine sulla storia segreta di Mastrogiudeo, nelle sue faccende quotidiane, Lucilla percorre ed osserva l'intrico dei vicoli e delle piazzette del Ghetto con occhi più consapevoli, dopo la lettura degli articoli di Jarro. Come in una carrellata cinematografica in soggettiva, Di Martino la segue nel suo viaggio di scoperta del contraddittorio *genius loci* del quartiere, recuperando nella finzione romanzesca le precise e pittoresche denominazioni toponomastiche, icone verbali della varia umanità che lo vive: Via de' Ferravecchi, con i negozi di rigattieri; Piazza degli Amieri con un antico tabernacolo; Piazza della Fonte coi rigagnoli stagnanti dell'acqua che cola dalle grondaie corrose, "lutulenti di fimo umano"; Via dei Lontanmorti, con la sua "suggerione funerea" data dallo "scorcio delle arcatelle ad angolo ottuso che sembrano restringersi per finire in una cripta"; il cortile delle Feroci "con le inferriate da gattabuia sopra spelonche simili a fauci, e pestilenziali come il fiato d'un drago"; e poi il vicolo del Panico, il chiassolo de' Limonai; il vicolo del Refe Nero, piazza delle Cipolle, piazza della Paglia, il chiasso de' Ricchi, dove si cucina all'aperto, in un "tegamaccio da caserma, ammaccato incrostato nero" tutto ciò che appare "commestibile o promosso tale, da erbaggi d'ogni genere a pezzi di carne tagliati in modo siffatto che non si possa riconoscere la bestia d'origine" (Di Martino 2003, 43-45). Per la prima volta, scopre il degrado urbano di quel "groviglio contorto inesplorabile misterioso" di vicoli e di chiassoli, di androni "infistoliti con le volte scabbiose con le scale sbezzicate", dove non entrano luce e calore e i "muri sono gonfi e bitorzoluti d'umido, vi stagna l'odore del marcio insieme con quello della zuppa da trippaio" (ivi, 44). A conferma di quanto ha letto nelle pagine di Jarro. Ne è turbata al punto da far fatica a "raccattare" le cose belle che il babbo le ha insegnato a vedere:

... gli stemmi fioriti dell'Arte degli Albergatori, gli scudi austeri sul portale di Sant'Andrea, i medaglioni della Loggia dove creature marine inanellano in movenze ondose sulla fuga degli archi, le biforette sopra le rovine del nostro Campidoglio; belle cose, che mai mi sono apparse così sperdute e perdute, cose belle, come un merletto prezioso su un tessuto lercio e consunto: né ci salveranno né si salveranno. (Ivi, 45-46)

¹¹ La stretta relazione intertestuale tra il romanzo della Di Martino e il *pamphlet* di Jarro è resa ancor più evidente dai numerosi prestiti linguistici, come nei brani precedenti, il termine "sfondolato", ed altrove "amanza" per "amante" in senso spregiativo, "schiappine" (prostitute), "marruffino", "perecotte", "vuotar il sacco dei pellicini".

La ricerca storica della Di Martino si arricchisce inoltre della ricostruzione delle consuetudini di vita quotidiana, nella seconda metà dell'Ottocento, in una dignitosa famiglia fiorentina né povera né ricca, con un minimo livello di istruzione, e delle faccende giornalieri alle quali Lucilla è tenuta a collaborare, con particolare attenzione anche al recupero lessicale di colorite espressioni popolari. Ed ecco la "rannata domestica", il bucato fatto a mano, in casa, per evitare la promiscuità dei calderoni delle lavandaie: il paiolo grande per far bollire la cenere nell'acqua, dove mettere i panni a "dimoiare" prima di strofinarli con le spazzole e passarli nello "strettoio", poi sull'"altana" e da lì stenderli sulle corde manovrate con la puleggia, mentre la tela da rammendo è avvolta sul "subbio". Infine una passata di amido e di lustro col "mangano": una vera "stracanata" (una gran fatica!). Lucilla si occupa della cucina, prepara il minestrone, mette a bagno i fagioli, prepara la pasta fresca, e il lievito, spazzola e lucida i mattoni del pavimento in cotto. Compito del babbo è vuotare il vaso da notte nel "luogo comodo", al piano terreno, direttamente in comunicazione con la fogna, e portare il secchio e la brocca con l'acqua pulita, perché in casa c'è solo lo scarico, ed è già un privilegio per le condizioni abitative nel Ghetto. Dettagliatissima è la descrizione della cura della persona: dalla pulizia dei denti con una spazzoletta dura di setole di maiale e una polvere al bicarbonato di sodio poco gradevole, alla complessa operazione di lavaggio dei capelli col sapone al grasso di mucca, impacco di uova e limone e triplice fase di asciugatura.

La rivisitazione di un evento cruciale nella Firenze ottocentesca si risolve, dunque, nel romanzo neostorico della Di Martino, nel riesumare e riscattare dall'oblio, oltre alle immagini di un pezzo di città e di storia perduta e cancellata, piccoli e minuti gesti di vita giornaliera, con uno sguardo dal basso e dall'interno, quello di una ragazzina di diciassette anni che racconta quel passato come il suo presente, nel momento stesso in cui vive con coraggio e spregiudicatezza la sua pericolosa avventura. È la "passione per le orme furtive della Storia" che Linda dichiarava di condividere con la scrittrice fiorentina Lucia Bruni¹², in una lunga lettera di entusiastico apprezzamento per un suo libro, "piccolo solo di pagine", dedicato alla figura della nonna e alla ricostruzione di una saga arcaica familiare, nel piccolo borgo di Quinto Fiorentino, *Mia nonna. Elena di Bombe* (1993): "è la Storia, – scrive – quella ufficiale a risultare insufficiente... 'mancamentata'", e trascrive nella lettera, dal *Consiglio d'Egitto* di Leonardo Sciascia, il *j'accuse* dell'abate Vella verso l'"impostura" della Storia, come suggello di valore per il libro dell'amica, e dichiarazione d'intenti per

¹² Lucia Bruni, nata a Quinto Fiorentino, è studiosa di storia dell'arte, giornalista e scrittrice di memorie, di racconti e della trilogia "gialla" *Il segreto di Raffaello* (2008), *Pontormo e l'acqua udorosa* (2010), *Benvenuto Cellini e il ricciolo indiscreto* (2013): casi delittuosi con riferimenti artistici ambientati nel piccolo borgo di Quinto alla fine dell'Ottocento, risolti brillantemente da una giovane contadinella, Esterrina, investigatrice non convenzionale, che offrono il pretesto per una minuziosa, attenta e preziosa ricostruzione del tessuto linguistico-dialettale del contado fiorentino.

quel romanzo storico al quale probabilmente stava già pensando: “La Storia non esiste: forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell’albero, un autunno appresso all’altro? Esiste l’albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie nuove se ne andranno, a un certo punto se ne andrà anche l’albero in fumo, in cenere... Se ogni foglia scrivesse la sua storia, se quest’albero scrivesse la sua, allora diremmo: eh sì la storia...” (Di Martino a Bruni, 15 dicembre 1998¹³). Lucia aveva scelto, dal suo albero, le “piccole foglie” da salvare dall’oblio (la nonna, i genitori); Linda inventa la sua “piccola foglia”, Lucilla, per raccontare in prima persona di un albero già andato in cenere, quasi per resuscitare le voci dei morti alla memoria di viventi che passano senza lasciar traccia o ricordo di sé. Le parole di Sciascia citate nella lettera si riverberano nelle riflessioni della protagonista della *Donna d'oro*, alla ricerca di una storia minimale sepolta nei vicoli di un quartiere già gravido di presenze obliate:

Monto sull’ultimo gradone della Colonna dell’Abbondanza: sono al centro della città romana, sotto di me si stende il Foro del Re, l’ombelico del Ghetto; forse dove sono io, furono una volta i tribuni, gli araldi, ma qua sotto quanti sono passati, ignoti a se stessi, ognuno chiuso nel suo vivere e ignaro della sua ora, tutti caduti e inceneriti, nessuno sopravvissuto a sé più dello spazio d’una memoria umana... Anche la donna d’oro morrà con l’ultimo respiro di Mastrogiudeo. (Di Martino 2003, 102)

Perché poi Di Martino abbia scelto proprio il cronotopo 1884-Ghetto per quella sua “folia” del romanzo storico, non è dato sapere se non per ipotesi o supposizioni, in assenza di testimonianze dirette o di reperti documentali. Intanto, nel 1995, Piazza della Repubblica, ex Piazza Vittorio Emanuele II, compiva cent’anni e quell’anniversario poteva risuonare come rintocco funebre a memoria della soluzione finale della “questione fiorentina”. Nel 1998 poi la casa editrice fiorentina Le Lettere dava alle stampe *Il Portico*, romanzo storico di Luciano Berti¹⁴, grande affresco finzionale a illustrare, con minuziosa e ricchissima ricostruzione documentaria, la Firenze della prima metà del Seicento, nella vita pubblica come nella privata, negli aspetti politici non meno che in quelli sociali, urbanistici, architettonici e artistici e negli usi e consuetudini quotidiane e familiari, con una originale veste linguistica capace di combinare la puntuale ricerca filologica e lessicale con la creatività e la vivacità espressiva. E non poteva mancare un capitolo dedicato all’esplorazione del Ghetto fiorentino all’altezza del 1609, da parte del giovanissimo protagonista

¹³ Per gentile concessione della destinataria, alla cui cortesia dobbiamo anche la notizia della lettera.

¹⁴ Luciano Berti (Firenze 1922-2010) è stato un insigne storico dell’arte, direttore e soprintendente della Galleria degli Uffizi dal 1969 al 1987, e successivamente presidente per lunghi anni del Museo di Casa Buonarroti. Tra i maggiori studiosi di Masolino e Masaccio, del quale ha scoperto lo straordinario *Trittico di San Giovenale*, è autore, oltre a saggi d’arte, di museologia e museografia, di un romanzo-saggio, *Il principe dello studiolo*, dedicato a Francesco I de’ Medici, ancora adottato nei corsi universitari, e del romanzo storico *Il Portico*.

d'invenzione del romanzo, Luigi Righini, primogenito della famiglia Righini, in stretti rapporti con i granduchi di Toscana (si finge che il padre fosse il Segretario di don Giovanni de' Medici, fratello di Ferdinando I). A Luigi, nato nel 1600, è attribuita la stesura dell'immane manoscritto ritrovato, sigillo paradigmatico del "componimento misto di storia e invenzione", con uno sguardo *à rebours* a partire dal 1664. Il suo ricordo del Ghetto è quello di un luogo "ancora piuttosto ben tenuto... adattando ciò che era stato da ultimo il massimo Lupanare di Firenze per trasferirci essi ebrei (e si stima giungessero a un mezzo migliaio) lì si era fatta una rinfrescatura generale con intonaci nuovi e loro la mantenevano. Sebbene si avvertisse come fosse un quartiere ritagliato di forza ed aggiustato e ritinto quale una vecchia camicia candeggiata, da roba già luridissima". Ed è legato soprattutto a Piazza della Fonte, e all'incontro con alcune donne ebreie. Se (ci si consenta l'inverificabile ma verosimile congettura) Linda ha avuto per le mani questo libro, lei così attenta a "leggere" per esempio le immagini fotografiche in *Mia nonna. Elena di Bombe*, e a immaginare personaggi e storie, forse nell'immagine di copertina, una rappresentazione pittorica di anonimo fiorentino del XVII secolo della Piazza del Mercato Vecchio, affollata e vivace, avrà rintracciato quelle "orme furtive" (Di Martino a Bruni, 1998) di una Firenze cancellata, da riscoprire con gli occhi di una non-fiorentina. La *Firenze sotterranea* di Jarro, ripubblicato proprio quell'anno, avrà fatto il resto. Certo è che, prima di approdare al romanzo, Linda si mette alla prova in un racconto lungo, "Il Ghetto di Irene", pubblicato nel volume collettaneo *Cronache di delitti lontani* (2002), nel quale dieci dei tredici scrittori toscani partecipanti componevano un polittico polifonico con coloriture giallo-gotico e *noir* della Firenze fantasma, quella cancellata dal terremoto urbanistico della seconda metà dell'Ottocento, e naturalmente del ghetto, *location* concreta, oltre che nel racconto di Linda anche in quello di Graziano Braschi, curatore ed ideatore del volume, di Riccardo Cardellicchio e di Leonardo Gori, ma evocato anche nei racconti di Mario Spezi, Riccardo Parigi, Massimo Strozzi, Enrico Solito, Lucia Bruni, Stefano Martinelli: alcune delle firme più note di quella che Braschi non esita a definire una vera e propria scuola toscana del giallo. Del resto lo stesso Braschi, nella presentazione al volume, intenzionalmente dedicato a riscattare dall'oblio una Firenze scomparsa, indicava nelle fonti comuni ai vari autori, proprio i libri di Carocci e di Jarro. Il racconto di Linda appare, per molti aspetti, quasi un cartone preparatorio del romanzo, non solo per la scelta del cronotopo, e della voce narrante omodiegetica a focalizzazione interna (Irene e Lucilla), ma soprattutto per il configurarsi dei due mondi finzionali quasi come *Bildungsroman* al femminile al rovescio, con coloriture da *noir* alla Highsmith nella storia di Irene, quasi da *cold case* investigativo in quella di Lucilla. Entrambe finiranno per riconoscere sé nel Ghetto e il Ghetto in sé, perché il Ghetto non è solo un luogo, il Ghetto è metafora della inquietante ambiguità della natura umana, delle ombre segrete e delle colpe

rimosse: nessuno è innocente¹⁵. Nel racconto del 2002 la protagonista scopre progressivamente l'oscura vita segreta del Ghetto e i fili invisibili che la regolano, nelle attività lecite e nelle illecite, con modalità pseudomafiose: ordine e sicurezza hanno un prezzo e chi non rispetta le regole dell'"organizzazione" può anche "sparire". A gestire il potere assoluto sul Ghetto, con sorpresa di Irene, è un personaggio femminile, dominante e ambiguo, come sono chiaroscurali le figure femminili nei romanzi gialli della Di Martino, quasi sempre di una bellezza assoluta ma inquietante, mai solo vittime o assassine, dotate di una profonda autoconsapevolezza, intangibili come dee ma contaminate dalla colpa. Irene porta il peso di un inconfessabile segreto, il rimorso di aver causato la morte dei genitori, e Lucilla, alla fine, sentirà su sé la responsabilità, sia pure indiretta, di quattro morti. Infine non sarà irrilevante notare che nel racconto "Giustizia sommaria (1881)" di *Cronache di delitti lontani*, Leonardo Gori immaginava una visita notturna nel Ghetto di due giornalisti militanti in campo avverso sul tema del riordinamento e risanamento del quartiere: Jarro, appunto, e Carlo Collodi. Jarro intende convincerlo della necessità di un totale *repulisti* di quella zona lurida e truffaldina, ma il punto di vista del padre letterario di Pinocchio si apre in tutt'altra prospettiva, storica artistica e soprattutto umana:

La luna grandissima passava lenta sui tetti dei palazzi mangiati dal tempo, fra le torri che poggiavano sui resti del Campidoglio e del Foro Romano, alte e strette fra loro come canne lungo un fiume e destinate ad essere profanate ed abbattute. Jarro aveva smosso gli ambienti benpensanti di Firenze, e gruppi di audaci speculatori, con le sue inchieste sull'ex Ghetto ebraico abbandonato, divenuto da decenni rifugio per ogni tipo di delinquenti. Il Comune aveva preparato una serie di piani per un risanamento integrale, che significava semplicemente distruzione. Il suo amico, invece, vedeva le cose in modo molto diverso. – Io vedo le Porte del Trecento, vedo i sarcofagi romani usati come pietre d'angolo di palazzi del Decimo Secolo, sogno a occhi aperti in via dei Lontanmorti, in Santa Maria in Campidoglio. E poi vedo la vita vera, quella che nemmeno tu riesci a guardare, preso dal fuoco dell'igiene e della modernità. Quei ragazzi perduti col coltello arrugginito in tasca, sono più vivi di te e di me. (Gori 2002, 210)

Se l'occhio del cronista vede o vuole vedere solo il "sudiciumaio" e il grasso che cola dai muri, quello dello scrittore cerca invece proprio le "orme furtive della Storia" (Di Martino a Bruni, 1998) e la sua immaginazione rincorre personaggi di possibili "storie" di vita. Così Linda, intervistata da Beatrice Manetti a proposito de "Il Ghetto di Irene", afferma di avere cercato di "ricreare l'atmosfera di questo luogo misterioso" (<<http://goo.gl/qsFYBH>>, 09/2015), confrontandosi per la

¹⁵ "Che il Ghetto fosse adatto a me quanto io al Ghetto non potevo saperlo prima" è l'*incipit* retroverso del racconto di Irene, ribadito nel conclusivo "È vero, non lo sapevo che il Ghetto fosse fatto per me come io per lui" (Di Martino 2002, 151). E, a tirare le fila della storia di Lucilla, sarà don Matteo con parole analoghe "non dimenticherai: siamo noi il Ghetto e ce lo porteremo con noi sempre" (Di Martino 2003, 119).

prima volta con tutte quelle difficoltà di verosimiglianza, le perplessità e i dubbi che erano stati il travaglio creativo di Alessandro Manzoni. E solo il ricordo della vita in Firenze al tempo della disastrosa alluvione del 1966 le aveva consentito – racconta – di sperimentare una dimensione di miseria e di privazione delle più elementari comodità del vivere civile affine alle ordinarie consuetudini di vita nel Ghetto e di chi lo abitava:

Ma la cosa più difficile è stata far parlare i personaggi in maniera credibile. Improvvisamente ho simpatizzato col Manzoni e con tutti i suoi problemi sul romanzo storico. Poi mi sono ricordata dei giorni dell'alluvione, quando restammo per più di un mese senza acqua, gas e luce. Dopo un po' la vita prese un suo ritmo diverso dal solito, le cose avevano un altro colore, facendo la fila per l'acqua si parlava di cose diverse. Allora ho capito come anche una prigioniera, perché la miseria è una prigioniera, possa rendere libero un individuo. Anche se gli abitanti del ghetto, alla fine, furono cacciati anche dalla loro prigioniera. Quella distruzione sistematica fu una specie di genocidio, e non solo culturale. Certo, era difficile salvare qualcosa in quel brulicare di pietre, ma è vero anche che niente fu fatto per quella gente. "A vita nuova restituito" c'è scritto sull'arco di piazza della Repubblica. Ma alla vita di chi? Vita di banchieri, borghesi, imprenditori. (Manetti 2002, <<http://goo.gl/qsfYBH>>, 09/2015)

La Donna d'Oro sembra dunque essere quasi il precipitato chimico di una soluzione di elementi eterogenei, prodotto di una serie di diversi *input* convergenti, con un codice genetico ereditato dal romanzo storico manzoniano, ma anche dalle *Confessioni di un italiano*¹⁶ del Nievo; dal *detection novel*, ma anche dal *noir*, e infine dal romanzo di formazione. Dal capitolo quinto in poi, infatti, con la consumata abilità della scrittrice di gialli, Linda costruisce il suo doppio intreccio, in un crescendo di rivelazioni e di *suspense*. Nel ricostruire la memoria del Ghetto, lentamente, affascinata dalla infelice storia d'amore e di passione di Mastrogiudeo, Lucilla conduce un vero e proprio percorso indiziario sul mistero della "scomparsa" della Sunamite. Niente è come appare, niente appare come è: le tessere disperse di un *puzzle*, oltre il muro della reticenza, del non detto, delle informazioni parziali e del pettegolezzo, si incastrano alla fine perfettamente, per intuito e logica, nell'immagine finale della verità, che le si rivela quale tragico epilogo di una passione assoluta e violenta, quando l'equivoco semantico sulla voce verbale "scompare" si dissambigua progressivamente. Scompare nell'accezione di "morire": la prima acquisizione di Lucilla, dedotta dalla reticenza di Mastrogiudeo, prefigura la fine della bellissima, incostante e infedele zingara ebrea a causa del colera. Ma, dalle voci raccolte nel suo giro investigativo, scopre un'altra verità: scomparsa,

¹⁶ Il romanzo storico di Ippolito Nievo è citato direttamente in *La Donna d'Oro* tra le letture predilette di Lucilla: "Don Matteo sale in casa dopo cena con due libri per me: uno me lo aspettavo perché lo avevo spudoratamente chiesto (si tratta delle *Confessioni di un ottuagenario* di cui ho letto a scuola alcuni brani)" (Di Martino 2003, 24).

si, improvvisamente, dalla sera alla mattina, che già il colera imperversava nel Ghetto, ma per una fuga d'amore. La Sunamite, una "femmina libera come una gatta" (Di Martino 2003, 78), si era invaghita di un burattinaio girovago, che recitava col suo teatrino di pupi le meravigliose storie di Orlando e Angelica, di paladini e Mori. Innamorata persa, senza neppure averlo visto, per la sua bellissima voce, armoniosa, lenta e sonora, evocatrice di favole e fantasie, pur avendolo poi scoperto brutto e sciancato nella persona: si racconta nel Ghetto che se ne era fuggita insieme all'amante col carrozzone dei girovagi, non senza aver prima rubato tutto l'oro che Mastrogiudeo aveva in consegna per i suoi preziosi lavori. Si racconta anche che l'orafo avesse inseguito come un pazzo i due amanti fino a Porta Romana, e da quel giorno, per risarcire i committenti della perdita, si fosse quasi segregato in casa per ripagarli lavorando senza compenso, ma come, d'altro canto, avesse saputo riconquistare nome, onore e dignità nel prodigarsi senza sosta durante l'epidemia di colera e l'alluvione. Finita la leggenda del grande amore, Mastrogiudeo era diventato così la leggenda del Ghetto. Ma Lucilla è molto delusa e anche piena di rancore verso l'orafo che le ha fatto credere tutta un'altra storia: "la favola bella si è infranta, si stinge nel fango la passione che è precipitata da un mistero alto a una tresca banale; scorre sul fondo-oro la storia grottesca di una che s'è fatta ladra e di uno che si è condannato ai lavori forzati in casa sua" (Di Martino 2003, 91); da una appassionante storia di passione e morte a una "farsa di corna e furti" (ivi, 88). Lo costringe a rivelarle quella verità taciuta, a rivivere quell'abbandono, non l'unico tradimento, ma il solo forse tale e comunque definitivo: la bellezza del corpo innamorata per la prima volta della bellezza di un'anima, celata in un corpo deforme, capace di suscitare fantasie e sogni. Imprevedibile, estrema umiliazione: "Avevo sempre avuto paura che arrivasse qualcuno a portarmela via, ma avrebbe dovuto essere un principe o un re: a questo ero preparato" (ivi, 93), confessa Mastrogiudeo. Eppure la storia non si chiude qui: Lucilla, fedele a quel nome scelto per lei per improvvisa ispirazione al momento del parto, quando una lama di sole era filtrata dalle nuvole in un'alba tempestosa, cerca una definitiva conferma che illumini i lati ancora oscuri della vicenda. E quando, da un'ultima frammentaria testimonianza, scopre che il burattinaio deforme non era tra i girovagi al momento della partenza, e che nessuno, d'altra parte, poteva dire di averlo visto partire con l'amante, ma solo di averlo immaginato dalla disperazione di Mastrogiudeo, tutti i particolari, le circostanze, i tempi e i luoghi del fatto, dispersi nelle diverse testimonianze, nella sua mente indagatrice, finiscono per incastrarsi perfettamente, come le tessere dei mosaici del babbo, in un'ultima folgorante intuizione:

Io seguo sulla pagina uno [Mastrogiudeo] che, a mezzogiorno, uscì inopinatamente da Santa Maria degli Ughi per prendere un collante, solo un collante; che rientrò dopo un'ora buona senza alcun attrezzo, che si trattene stordito in chiesa

fino al tramonto e non tornò a casa di corsa, come al solito, che vagava per il Ghetto e indugiò a bere, in silenzio, a un'osteria malfamata.

Quando fu che mostrò d'accorgersi della scomparsa della moglie? Solo il giorno dopo fu visto disperarsi per i chiassi, e cercarla nelle case, e ancora dopo inseguirla da Porta Romana, e dopo ancora avvedersi del furto dell'oro, come se avesse voluto che del tempo intercorresse tra la fuga e la denuncia, come se proteggesse lui la sparizione della donna e dell'amante. Così ogni sospetto, ogni illazione, ogni indagine sarebbero stati stroncati, svaniti, sepolti. Sepolti. (Ivi, 101)

Scomparsi, sì, ma non fuggiti, e lei morta sì, ma non per il colera: per pura fatalità sorpresi i due amanti da Mastrogiudeo, quel 13 novembre 1834, esattamente cinquant'anni prima, "nel peccato", nella casa maritale, e quindi da lui stesso assassinati, celati dapprima in casa e poi forse addirittura, sospetta Lucilla, imbalsamati per essere infine seppelliti in qualche sepolcreto del Ghetto, senza destar sospetti, dato l'ufficio di becchino che l'orafo si era assunto durante l'epidemia. La verità gridata da Lucilla in faccia a Mastrogiudeo rivela l'anima nera dell'eroe del Ghetto: il coraggio dimostrato durante l'alluvione era mosso dal timore che la piena dell'Arno scoprisse i due sepolcri anomali, altro non era se non "quello di uno che rischiava la vita solo per salvare sé da due morti" (ivi, 106). E, adesso, quella dichiarata affezione quasi morbosa per il Ghetto, accusa Lucilla, altro non è se non la paura che, quando il Ghetto venisse abbattuto e i sepolcreti scoperchiati, quei morti possano ripresentarsi sotto gli occhi di tutti e sotto gli occhi dello stesso assassino, vanificando d'un colpo una menzogna durata cinquant'anni e, per l'orafo, una vita di rimorso ed espiazione. Resuscitare quei fantasmi diventa insostenibile per Mastrogiudeo che cerca di ucciderla: l'intervento del Carmignate le salva la vita, a costo della propria. Dopo mesi di coma per il trauma cranico comunque subito, quando ormai la famiglia si è trasferita dal Ghetto nella nuova abitazione, al risveglio, Lucilla apprenderà da Don Matteo l'epilogo tragico della sua inchiesta: morto il Carmignate, morto il vecchio orafo sepolto dalle macerie di una esplosione da lui stesso causata, per volontà o incidentalmente, nel tentativo di accedere ad un sepolcreto sotterraneo, morti sepolti vivi dalla frana causata dallo spostamento d'aria Sale e Pepe, in quel rifugio dove lei li aveva rinchiusi per vendicarsi della loro strafottenza. Non solo: l'esplosione ha riaperto l'accesso ad un ossario sotterraneo murato per sicurezza ai tempi dell'alluvione, e, al centro, si è scoperto un catafalco di pietre, sul quale è adagiata una forma umana interamente coperta d'oro, dalla maschera sagomata sul viso alle scarpette, dalle mani guantate al mantello alle lunghe collane: unica parte visibile del corpo lunghi capelli neri raccolti in una reticella che la identificano come una giovane donna, che rapidamente si decompongono al nuovo contatto con l'aria. E, impiccato in alto sopra di lei, uno scheletro mummificato, con una gamba più corta dell'altra. Sono la Sunamite e il suo amante storpio, così come Mastrogiudeo li aveva fatti sparire, dopo il duplice delitto, illudendosi di preservare tuttavia la bellezza di lei con quella veste d'oro, sottratta dallo stesso orafo ai committenti e non rubata, che ora, passato

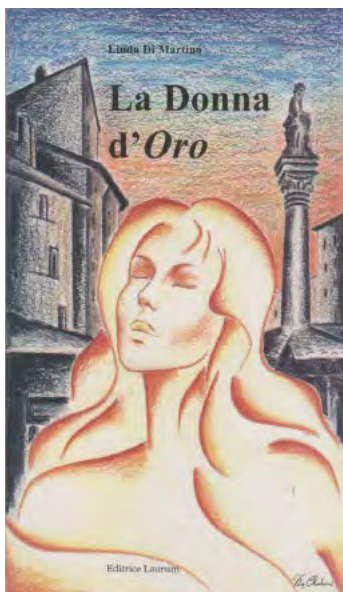
il primo attimo di sbigottimento attonito, viene lacerata e distrutta dalle avide e irrispettose mani dei presenti al ritrovamento. Lo scempio finale della “donna d’oro”, simulacro funebre di una idolatrata ma contaminata bellezza, raccontato da don Matteo a una Lucilla angosciata dai sensi di colpa, suggella il romanzo che le è intitolato come metafora della stessa dissennata demolizione del cuore antico di Firenze, consumata da una medesima cieca bramosia di ricchezza:

Se l’oro e l’avidità hanno un odore: Lucilla, io non saprei dirlo, però so di averlo sentito quella notte. Ignoro quale mano s’avvicinò per prima a sfiorare quella creatura senza tempo, e se fu quella o un’altra a sollevare la maschera sul volto.

Quando, sotto l’oro, comparve un grugno nero nel sogghigno derisorio dei denti bianchi, un gemito d’orrore scompaginò il cerchio dei viventi attorno, ma fu anche un segnale.

Ogni reverenza, ogni rispetto, ogni superstizione si dileguò: sola rimase la soggezione dell’oro. Le balzarono tutti contro, le franarono addosso all’unisono, come a un accordo d’esecuzione sommaria; lacerarono sbranarono strapparono divorarono. Quando lo scempio si concluse e l’ultimo dei banditi si fu dileguato... la donna d’oro non esisteva più, neppure la forma neppure l’impronta: a pezzi lo scheletro, persino il teschio violato e sganasciato per recuperare le monete d’oro sugli occhi e sulla bocca... (Ivi, 124)

Nella sua *Firenze sotterranea* Jarro aveva raccontato, a ulteriore testimonianza delle “tante brutture e tante malvagità” perpetrate nel Ghetto, il caso del ritrovamento dello scheletro di una donna all’abbattimento di una parete murata: “... vide nella cantina un intero scheletro di donna. Da quanti e quanti anni lo scheletro giaceva dietro la muraglia? A chi avevano appartenuto le due stanze da lui scoperte? Da chi e per ordine di chi erano state murate? Mistero impenetrabile... Ad aver potuto rimetter la carne, il sangue, richiamare in vita quello scheletro, dargli una voce, chi sa che storia terribile che avrebbe raccontato la bocca di quella donna” (Jarro 1998, 171-172). Forse Linda, per vocazione scrittrice di romanzi d’indagine costruiti intorno a figure femminili predominanti, dal fascino ambiguo, finanche perverso, sempre padrone di sé, fossero vittime o/e carnefici, ha subito la suggestione della cronaca di quella macabra scoperta, ed ha dato corpo alla “storia terribile” evocata da Jarro, riesumando a sua volta luoghi reali e voci immaginarie di una Firenze fantasma. La “donna d’oro” è dunque la Sunamite, in vita e soprattutto in morte: ma anche Lucilla partecipa in qualche modo della sua stessa ricchezza. Anche di lei, della sua folta capigliatura castano dorato, resta un simulacro nella figura d’angelo del paliotto d’altare tutto ricoperto d’oro che Mastrogioideo ha terminato poco prima dell’ultimo atto del suo dramma. Così il disegno originale firmato da Rita Cherubini per la copertina restituisce visivamente il complesso gioco finzionale del romanzo di Linda, con una fantasmatica immagine di donna profilata d’oro che risalta in primo piano, incorniciata da una avvolgente massa di capelli, e, come da quinte di scena, da immagini del Mercato Vecchio, con la Colonna dell’Abbondanza sulla destra, citazione pittorica del quadro omonimo (1881) di Giuseppe Moricci.



6. Rita Cherubini, disegno per la copertina di *La Donna d'Oro* (2003)
Riprod. autorizzata per LEA 4-2015

La *fabula* profonda del romanzo, nella duplice valenza di un risarcimento storico e di una discesa nel cuore di tenebra che pulsa nelle profondità delle anime, che la protagonista scopre anche dentro di sé quasi passaggio obbligato dalla adolescenza alla maturità¹⁷, si svela dunque solo nello scioglimento finale del percorso inquirente di Lucilla e quindi della finzione romanzesca. Chiedo venia di aver contravvenuto alle convenzioni di *suspense*, rendendolo esplicito. L'autrice mi avrebbe perdonato, credo, di averlo rivelato, in parte: del resto, in ogni *noir* che tale si qualifichi, assolutamente irrilevante, se non addirittura assente, è il *whodunit?* (“chi è stato?”) del *detection novel* classico, a fronte di una rappresentazione, senza catarsi o consolatorie rassicurazioni, delle epifanie del male.

¹⁷ Si legga la riflessione finale di Lucilla: “... oggi, però, quando la mamma m’ha sollevato la testa sui cuscini per passarmi, come ogni giorno, la spugna imbevuta d’essenze su tutto il corpo, abbassando gli occhi, ho scoperto d’essere infine cresciuta. Mi guardo, con repulsione quasi, il petto dilatato e inturgidito, penso con nausea che è stato il sangue a concimare questa carne pallida. Non ho mai chiesto uno specchio, ma oggi, per cambiare l’aria, mi sono vista per un attimo nel vetro della finestra: la pelle livida, gli occhi cerchiati e, dallo scollo, il rigonfio del seno. Sul libro morale, inutilmente regalatomi da don Matteo, quel libro sui mostri che dovevo vincere e che m’hanno vinto, c’era un’illustrazione del genere, intitolata ‘Il Vizio’ oppure ‘La Colpa’, non ricordo bene: ora sì che sembra una traviata del Carmignate” (Di Martino 2003, 111).

Nella prospettiva del romanzo neostorico novecentesco¹⁸ il romanzo della scrittrice fiorentina presenta quindi una fisionomia tassonomica ambigua. L'impostazione epistemologica dell'ibridismo storia-finzione che connota il romanzo neostorico della modernità, come farebbe pensare il richiamo a *Il Consiglio d'Egitto*, appare fortemente contaminata, fino a disperdersi, nell'approccio ontologico alla rappresentazione postmoderna della storia, posta come dato e non problematizzata, quinta di scena, talvolta pretestuosa, per costruzioni romanzesche sostenute da altri modelli finzionali, primo fra tutti, in virtù della genetica appetibilità editoriale, appunto proprio quello del *detection novel*. Nella *Donna d'oro* il dato storico, la "questione fiorentina", sul fondale scenografico del ghetto, si integra, nell'invenzione generativa della doppia indagine, con un percorso finzionale autonomo – una storia di passione e di morte come tante – estranea però ad ogni neoromanticismo d'accatto, che finisce per assumerne i riflessi metaforici, nell'ambigua dimensione del *noir*, luogo narrativo, come si sa, di perturbanti intrusioni nel *dark side* delle coscienze, a scavare oltre la logica prevedibile della banalità quotidiana del male, o di incursioni inquietanti nei territori marginali del tessuto urbano (periferie-ghetto), nei non-luoghi della vita contemporanea come nell'apparente tranquillità della provincia¹⁹. Riletto nel 2015, a centocinquanta anni dalla proclamazione di Firenze capitale e a centoventi dalla forzosa evacuazione del Ghetto, preliminare alla demolizione dell'antico centro della città, il romanzo della Di Martino, con il suo ibridismo postmoderno di modelli narrativi (romanzo storico, *noir*, *Bildungsroman*), e il gioco intertestuale e citazionale tra immagini e documenti, se restituisce in una dimensione finzionale i termini della questione fiorentina, tuttavia trascende la contingenza e le circostanze storiche per rappresentare il conflitto insanabile tra esigenze di sviluppo e di modernità, spesso solo mascherati interessi speculativi, e salvaguardia di un patrimonio culturale e storico, difesa o conservazione di un ecosistema naturale o antropico, o urbano. D'altro canto conferma la vocazione della "giallista" fiorentina, del tutto ignorata dalla letteratura critica e dalla storiografia letteraria relative sia al romanzo neostorico sia alla narrativa di genere e di *gender*, a raccontare il crimine "non come esplosione di follia idiota o crimine organizzato o violenza brutale", bensì come "manifestazione abnorme della passione dell'animo o della mente" (Di Martino 1987, 148).

¹⁸ Per l'ampiamente dibattuta questione teorico-critica sul romanzo storico e neostorico si segnalano dalla ormai ricca bibliografia critica, in sintesi: Ganeri 1999; Magro (a cura di) 2006; Dei in Magro (a cura di) 2006; Benvenuti 2012; Serkowska 2012. Per un'analisi ermeneutica di più ampio respiro comparatistico si veda anche Domenichelli 2011.

¹⁹ Per una "definizione di territorio" teorica e storica del *noir* mi permetto di rimandare a Bacchereti 2008. Da vedere anche Mondello 2010.

Riferimenti bibliografici

- Bacchereti Elisabetta (2008), "Giallo e noir: dalla tradizione al postmoderno", *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, 78-79-80, agosto-dicembre, 105-142.
- Benvenuti Giuliana (2012), *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria e narrazione*, Roma, Carocci.
- Berti Luciano (1967), *Il principe dello studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Firenze, Editrice Edam.
- (1998), *Il Portico. Romanzo storico*, prefazione di Giorgio Luti, Firenze, Le Lettere.
- Brilli Artilio (2014), "Firenze capitale e lo sguardo del viaggiatore", in Lucia Bruni, Federico Napoli (a cura di), *Firenze 1865. Quattro passi nella capitale*, Firenze, Silvana Editoriale, 103-131.
- Bruni Lucia (2008), *Il segreto di Raffaello*, Palermo, Flaccovio.
- (2010), *Pontormo e l'acqua odorosa*, Palermo, Flaccovio.
- (2013), *Benvenuto Cellini e il ricciolo indiscreto*, Palermo, Flaccovio.
- Carocci Guido (1979 [1886]), *Il Ghetto di Firenze e i suoi ricordi*, Bologna, Forni.
- (1985 [1897]), *Firenze scomparsa. Ricordi storico-artistici*, Roma, Multigrafica.
- Collodi Carlo (pseud. di Carlo Lorenzini) (1857), *Misteri di Firenze. Scene sociali*, Firenze, Fioretti.
- (1995 [1870]), *Storia di Firenze dalla creazione del mondo fino a oggi*, in Id., *Opere: Macchiette - Occhi e Nasi - Le Avventure di Pinocchio - Storie Allegre - Pagine Sparse - Gli Estremi si Toccano*, Milano, Mondadori, 231-235.
- De Amicis Edmondo (1997 [1897]), *Le tre capitali. Torino, Firenze, Roma*, a cura di Luciano Tamburini, Torino, Viglengo.
- Dei Elisa (2006), "Il romanzo storico del Novecento tra moderno e portmoderno", in Fabio Magro (a cura di), *Il romanzo e la storia*, n.s., *Moderna*, 1-2, 205-227.
- Di Martino Linda (1996), "Nota redazionale", in Ead., *L'incidente di Via Metastasio*, "Il Giallo Mondadori" n. 2497, Milano, Mondadori, 236.
- (1997), *Isola sempre*, Firenze, Zella.
- (2002), "Il Ghetto di Irene", in Leonardo Gori, Ben Pastor, Giampaolo Simi *et al.*, *Cronache di delitti lontani*, Milano Hobby and Work, 119-154.
- (2003), *La Donna d'Oro*, Pitigliano, Editrice Laurum.
- (2004), "Disfecemi Maremma", in Paola Alberti, Graziano Braschi, Riccardo Cardellicchio, Dario Desideri *et al.*, *Giallo di Maremma. Racconti gialli e noir*, Pitigliano, Laurum, 107-148.
- (2005), *Malakos. La vetta dei misteri*, Pitigliano, Laurum.
- (2006), "Come Osiri", in Paola Alberti, Irene Blundo, Anna Maria Bonavoglia *et al.*, *Crimini etruschi*, Pitigliano, Laurum, 371-391.
- (2008), *Come un filo d'erba nel deserto*, Pitigliano, Laurum.
- (2010a), *Dimenticare mai*, Pitigliano, Laurum.
- (2010b), *Il giardino delle monache*, Pitigliano, Laurum.
- Domenichelli Mario (2011), *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Pisa, ETS.
- Drinna Domizia (pseud. di Linda Di Martino) (1987), "L'autore della settimana", intervista a cura di Lia Volpatti, in Ead., *Troppo bella per vivere*, Milano, Mondadori, 148-149.

- Ganeri Margherita (1999), *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce, Manni.
- Gori Leonardo (2002), "Giustizia sommaria 1881", in Leonardo Gori, Ben Pastor, Giampaolo Simi *et al.*, *Cronache di delitti lontani*, Milano, Hobby and Work, 13-27.
- Jarro (pseud. di Giulio Puccini) (1998 [1884]), *Firenze sotterranea. Appunti, ricordi, descrizioni, bozzetti*, stampa in copia anastatica della IV edizione, con illustrazioni di Fabio Fabbi, Firenze, Coppini.
- Lucarelli Carlo (2007), *Il mistero a piccole dosi. Scritti e interviste*, Roma, Datanews.
- Magro Fabio, a cura di (2006), *Il romanzo e la storia*, n.s., *Moderna*, 1-2.
- Manetti Beatrice (2002), "A passeggio con Pinocchio fra i delinquenti del ghetto", *La Repubblica*, 2 agosto.
- Mondello Elisabetta (2010), *Crimini e misfatti. La narrativa noir degli anni Duemila*, Roma, Perrone.
- Nievo Ippolito (1988 [1867, *Le confessioni di un ottuagenario*]), *Le confessioni di un italiano*, Milano, Mondadori.
- Serkowska Hanna (2012), *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Pesaro, Metauro.

“Il delitto si addice ad Eva”¹

Firenze e dintorni

Elisabetta Bacchereti

Università degli Studi di Firenze (<elisabetta.bacchereti@unifi.it>)

Abstract

In the wide and varied scenery of detective and horror stories set in Tuscany by their Tuscan authors, women's writing has an independent and original slot, finding its way into different anthologies of detective tales published in the last two decades. This article, in the form of a concise and general outline, without claiming exhaustiveness, focuses on three female writers of Florence crime novels: Magdalen Nabb, Linda Di Martino, and Lucia Bruni. The image of a two-faced Florence emerges from their stories: “Fiorenza bella” hides a heart of darkness.

Keywords: *Florence police, Linda Di Martino, Lucia Bruni, Magdalen Nabb, Tuscan police*

La topografia del romanzo “giallo” italiano, diversamente sfumato fino ai confini del *noir*², disegna, a partire dalla *Milano calibro 9* (1972) di Giorgio Scerbanenco, nel pieno *boom* economico degli anni Sessanta, una mappa del lato oscuro dell'identità nazionale, da nord a sud, dai centri urbani e dalle loro degradate periferie alla provincia apparentemente sonnacchiosa e perbene. La Toscana e il suo capoluogo, Firenze, si sono conquistate, forse con leggero ritardo ma con una intrusione inarrestabile, un terreno autonomo, non solo come plausibile *location* di storie di delitti e misteri di carta per scrittori non toscani – il *Palio delle contrade morte* (1983) e *Enigma in luogo di mare* (1991) di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, per esempio, o *Hannibal* (1999) di Thomas Harris – ma, non senza una certa difficoltà di riconoscimento a livello nazionale, come fucina di scrittura autoctona del *crime novel*, ispirato ad episodi delittuosi della cronaca nera regionale, del passato prossimo o contemporanei, dalla Versilia alle colline fiorentine, dai borghi alle città. La

¹ Prendiamo in prestito il titolo della raccolta di racconti di Paola Alberti (2002) citata più avanti.

² Per una “definizione di territorio” teorica e storica del *noir* mi permetto di rimandare a Bacchereti 2008, 105-142. Da vedere anche Mondello 2010.

Toscana ha rivelato il suo volto nero e perturbante specialmente con il noto caso del feticista serial killer di coppie, il cosiddetto “Mostro di Firenze”, che ha ispirato numerose ricostruzioni giornalistiche e letterarie³. Tra queste, *Dolci colline di sangue* (2006), scritta a quattro mani da Mario Spezi, giornalista fiorentino che ha seguito il caso, e Douglas Preston, autore statunitense di *thriller*, già nell’ossimoro del titolo sembra perfetto per delineare la fisionomia ambigua e inquietante di una regione dall’apparente tranquillo profilo paesistico ed urbano, ma che del delitto non si è fatta mancare niente, nel privato come nel pubblico, e ha partorito, se non proprio una scuola, una corrente ben caratterizzata del poliziesco contemporaneo. Scrittori come Marco Vichi, Nino Filastò, Leonardo Gori, Marco Malvaldi si sono affermati anche nel panorama nazionale, mentre nell’ultimo ventennio è emerso un intricato, affollatissimo e multiforme “sottobosco” narrativo *giallo-noir*, che predilige la forma breve del racconto, grazie all’impegno editoriale di piccole case editrici come Zella, Laurum, Felici e Del Bucchia che hanno cavalcato l’ondata del dilagante successo del genere, dedicandosi alla scoperta di nuovi narratori di Toscana e della Toscana in giallo e nero, e di appassionati *promoters* come Graziano Braschi e Giuseppe Previti. Il primo, studioso di Stephen King e autore in proprio di racconti polizieschi, fin dal 1987 con *Un breve brivido. Ministorie poliziesche insolite misteriose*, ha svolto una costante attività di curatore e prefatore di volumi collettanei e di collaborazione a riviste specializzate nel settore, come *Delitti di carta*⁴. Previti, a sua volta scrittore di gialli in forma breve, ospitati in diverse antologie, è instancabile promotore di iniziative culturali nella regione, nell’ambito della letteratura gialla e noir; cura l’annuario di informazione *L’Almanacco del giallo e del noir*; conduce da anni la trasmissione Giallo Pistoia-TVL ed è fondatore dell’“Associazione Amici

³Sull’intricato e ancora non pienamente risolto caso del serial killer indicato come il “Mostro di Firenze” è fiorita una ricca produzione narrativa, tra cronaca e finzione, anche a firma di protagonisti dell’inchiesta, come Michele Giuttari, capo della Squadra Mobile di Firenze al tempo delle indagini, autore di *Il mostro. Anatomia di un’indagine* (2006) e di *Compagni di sangue* (con Carlo Lucarelli, 1998), Nino Filastò, avvocato e giallista, che firma *Storia delle merende infami*, 2005 (seconda edizione accresciuta 2012), oltre al già citato giornalista e cronista del caso Mario Spezi. A questi si sono aggiunti Tommaso D’Attilia, *Mostro d’autore* (2001), Frank Powerfull, *Storia del Mostro di Firenze. L’esordio (1968-1989)* (2013), Mario Catania, *Il mostro di Firenze. La verità oltre la Cassazione* (2013), Liri Trevisanello, Erika De Pieri, *Il mostro di Firenze* (2013), Fausto Mazzetti, *L’assassino della falce di luna. Misteri e ombre sui delitti del mostro di Firenze* (2014). *Il mostro di Firenze* è inoltre una miniserie televisiva di sei puntate, diretta da Antonello Grimaldi, trasmessa da Fox Crime dal 12 novembre al 10 dicembre 2009, replicata su Canale 5 (2010), Iris (2011) e Rete 4 (2011 e 2013).

⁴*Delitti di carta*, fondata nel 1997 e diretta da Lorian Machiavelli e Renzo Cremante, pubblicata a Bologna da Clueb e dal 2003 a Pistoia dalla Libreria dell’Orso, pubblica racconti dei più seguiti autori del *crime novel* italiano contemporaneo, oltre a studi, recensioni, notizie di iniziative varie.

del Giallo” di Pistoia che ogni anno allestisce nella città toscana il “Festival del Giallo”⁵, una *reunion* di livello nazionale delle firme più prestigiose nel genere, con conferenze e incontri con gli autori e, inoltre, promuove la particolare iniziativa delle “Cene con Delitto”, itinerante esperimento di teatro interattivo su trame delittuose condotto dalla *Compagnia del Giallo*, fondata dall’attore toscano Alberto Orlandi e dalla scrittrice Paola Alberti: si mettono in scena copioni teatrali originali, nei quali gli spettatori (i commensali di una cena reale in ristoranti e locali tipici dell’enogastronomia non solo toscana) sono chiamati a svolgere il ruolo di investigatori e solutori dell’enigma. La cena si trasforma così in un giuoco investigativo condotto, ironicamente, dall’investigatore Sherlock, l’attore Franco De Rossi. La vitalità del genere in Toscana è certificata quindi dalla capillare diffusione di una pratica di scrittura non configurabile tuttavia come una vera e propria “scuola”, per la notevole diversificazione delle *location* di racconti e romanzi, in partenza prevalentemente provinciali per estendersi poi al capoluogo; per la proliferazione di autori, anche occasionali e dilettanti; per la diversificazione e la molteplicità dei percorsi narrativi che elaborano e reinterpretano il modello classico del *detection novel*, ibridato con la sensibilità tipica del *noir* per le zone oscure delle coscienze e della società contemporanea o della storia, insaporito talvolta da una sottile ironia e da un corrosivo umorismo, con il gusto, spesso, per il recupero di elementi lessicali, dialettali, gergali, fonetici persino, che identificano una sorta di vivace “toscanità” linguistica. Tante le antologie: *Toscana delitti e misteri. Racconti gialli e neri e Delitti per ridere. Racconti giallo-comici* (Zella 2000, 2001), *Cronache di delitti lontani* (Hobby&Work 2002), *Almanacco del giallo toscano 2004* (FM 2003c), *Tra giallo e noir. Amore e morte in Versilia, Pistoia gialla e noir, Tra giallo e noir. Delitti per sport, Delitti a regola d’arte, Antologia gialla di Toscana, L’ombra del sospetto, Almanacco del giallo toscano. Vol. I* (Del Bucchia 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2009a, 2009c), *Giallo di Maremma, Crimini etruschi, Un mare di delitti, Crimini di regime, Crimini di piombo* (Laurum 2004, 2006a, 2007c, 2008, 2009b), *Toscana da brivido. Delitti e misteri sotto zero* (Sassoscritto editore 2007a); *Giallo pisano. Racconti gialli e noir e Toscana in giallo* (Felici 2005, 2006) e, sempre da Felici, la serie di sei volumi antologici *Toscana fra crimini e misteri*, a cura di Paola Alberti, dedicati ciascuno ad una città e ad un territorio della regione: Lucca, Massa e Carrara, Pisa, Versilia, Maremma, Livorno (2007-2009).

A scorrere l’indice degli autori, più o meno affermati o poco noti fuor di regione, quando non del tutto sconosciuti, pur nella prevalenza delle firme maschili, antropologicamente, socialmente e tradizionalmente tipica di questo genere, occhieggia una “quota rosa”, timida, ma tendente ad incrementarsi,

⁵ Da segnalare anche la collaborazione con il “Festival Serravalle noir” appuntamento annuale della cittadina toscana.

tanto che l'editore Marco Del Bucchia ha deciso di proporre, coraggiosamente, una antologia tutta al femminile, *Eva noir. Antologia rosa del giallo toscano* (2007d)⁶. Undici storie di delitti e misfatti rigorosamente in "rosa", da chi scrive alle protagoniste, vittime o assassine, una per ogni provincia della regione (due per la Versilia), con sfumature tendenti più al *noir* che al classico giallo d'indagine. D'altra parte, nel *crime novel* come nel *noir* se non mancano le firme femminili, a partire dalla regina del giallo Agatha Christie, o da Patricia Highsmith, mentre la donna è molto spesso vittima e non di rado assassina, molto meno frequente è la sua presenza nel ruolo del detective, e, sorprendentemente, proprio nelle narrazioni delle scrittrici⁷. *Eva noir*

⁶La letteratura gialla di mano femminile (non "al femminile", definizione che implica l'idea di un *modus narrandi* identitario in relazione al genere – le scrittrici non essendo da meno dei colleghi maschi nella elaborazione degli intrecci così come nella crudezza delle storie o nell'uso disinvolto e disinibito della lingua) a partire da Agatha Christie (1890-1976), l'inoscidabile "signora degli omicidi", e da Dorothy Sayers (1893-1957), prima in assoluto a codificare le regole del *crime novel* classico, occupa un posto non irrilevante, per quanto meno esteso, sullo scaffale internazionale del *detection novel* in senso proprio e del *noir*, che si è assai infoltito negli ultimi decenni a cavallo tra il secondo e il terzo millennio: da P.D. James (1920-2014) a Patricia Highsmith (1921-1995), da Patricia Cornwell (n. 1956) a Margaret Doody (n. 1939), da Anne Holt (n. 1958) a Fred Vargas (Frédérique Audouin-Rouzeau, n. 1957), a Alicia Gimenez Bartlett (n. 1951), per citare solo le autrici di maggior successo. In Italia, con buona pace dei *feuilletons* di Carolina Invernizio (1851-1916), impropriamente allocati su quello scaffale, la prima autentica firma rosa del poliziesco deve essere considerata Laura Grimaldi (1928-2012, traduttrice di gialli e thriller – a lei si deve la diffusione in Italia delle opere di Dashiell Hammett), direttrice delle collane mondadoriane I Gialli, Segretissimo e Urania, con *Preparate il sudario* (1958) e *Attento, poliziotto* (1960) e soprattutto i romanzi raccolti in *Perfide storie di famiglia. Il sospetto. La colpa. La paura* (1996). Ad oggi il *parterre* nazionale delle "gialliste", geograficamente distribuite in prevalenza assoluta nel centro-nord della penisola, ospita nomi affermati nell'editoria, nelle simpatie dei lettori, oggetto spesso di traduzione intersemiotica per il piccolo o il grande schermo, in concorrenza, se non al pari, con le firme maschili: nomino, un po' alla rinfusa, Danila Comastri Montanari (n. 1948), Barbara Garlaschelli (n. 1965), Grazia Verasani (n. 1964) (il suo *Quo vadis, baby* del 2004 è divenuto un film e una serie televisiva), Margherita Oggero (n. 1940) (la sua "profia", la professoressa-investigatrice dilettante ha ispirato il personaggio della serie televisiva *Provaci ancora Prof.*, giunta alla sesta serie), e poi Sandra Scopettone (n. 1936), Martina Vergani e altre, tra cui appunto le autrici toscane, alcune delle quali oggetto di questa indagine.

⁷Eccezioni storiche, la serie di miss Marple della Christie e l'investigatrice privata Cordelia Gray di *Un lavoro inadatto a una donna* (trad. it. di Capriolo 1988) di P.D. James (*An Unsuitable Job for a Woman*, 1972). Una inversione di tendenza si è verificata con l'apertura delle Forze di Polizia e dell'Arma dei Carabinieri all'arruolamento delle donne, e il conseguente affidamento di compiti investigativi, anche non subalterni. A rompere il ghiaccio nei primi anni Novanta è stata l'ispettrice di Polizia Grazia Negro nei romanzi di Carlo Lucarelli (*Lupo mannaro*, 1994; *Almost Blue*, 1997; *Un giorno dopo l'altro*, 2001; e nel 2013 *Il sogno di volare*), ma la donna *detective* istituzionale si è affermata soprattutto nelle *fiction* televisive (per esempio. Le due serie di *Donna detective*, dove Lisa Milani, interpretata da Lucrezia Lante della Rovere, è Ispettore capo di Polizia), mentre stenta a conquistarsi spazio autonomo nella narrativa, a qualunque latitudine (un'eccezione è Petra Delicado della Bartlett). Più spesso, quando è una donna a condurre un'indagine, si tratta

quindi testimoniava la vitalità e la ricchezza della narrativa di *suspence* nella regione anche sul versante di una scrittura in rosa, che tuttavia incontrava resistenze e diffidenze in un mercato letterario ed editoriale dominato, con qualche eccezione, a livello nazionale, dagli autori maschi, il che comporta soprattutto anche un orientamento del gusto dei lettori secondo parametri di attesa predefiniti. Delle autrici di quei racconti (Emma Sangiovanni, Irene Blundo, Elena Torre, Rossana Giorni Consorti, Ilenia Lucani, Marcella Malfatti, Paola Alberti, Sandra Dazzi, Vanna Paoli, Susanna Daniele, Lucia Bruni, Jessica Schoepen) alcune erano all'esordio narrativo nel genere, altre avevano già pubblicato racconti *noir* o polizieschi.

Attivissima tra queste, su più fronti, la giornalista e scrittrice maremmana Paola Alberti: da appassionata lettrice di Agatha Christie si è trasformata in autrice di racconti gialli tendenti al *noir* ma, soprattutto, promuove instancabile iniziative varie, anche come curatrice di antologie di genere, tendenti a valorizzare e diffondere la narrativa gialla e *noir*, con particolare attenzione per la scrittura al femminile, ambientata in prevalenza nella Toscana tirrenica, dalla Versilia alla Maremma. In collaborazione con il Gruppo internazionale di Lettura organizza a Pisa il PER (Premio Europa per Ragazze che scrivono Gialli), l'unico concorso letterario riservato alle scrittrici italiane di *thriller* e *noir*, ma anche *gothic* ed *horror*, esordienti o affermate, giunto oggi alla XII edizione, con il Patrocinio del Comune di Pisa e della Regione Toscana, e la presenza di Luca Crovi, uno dei maggiori conoscitori della narrativa italiana del genere. I racconti premiati nelle edizioni del concorso dal 2004 al 2013 sono stati raccolti in due antologie dal titolo molto esplicito *Cattive bambine* (Laurum 2007b, Carmignani 2015). Paola fa parte inoltre delle cosiddette *Cattive ragazze*, un gruppo di scrittrici italiane di gialli, decise a conquistarsi uno spazio nel mondo del nazional-*noir*, in Italia roccaforte maschile. Organizza e scrive i testi delle citate *Cene con delitto (murder parties)*. Nonostante il mito di Agatha Christie, la penna giallo-*noir* della Alberti predilige la forma breve, anzi brevissima, del racconto, a volte fulmineo come un brivido, con uno stile secco ed incisivo, frutto maturo della scrittura giornalistica. I suoi primi due racconti compaiono in *La consistenza* (Jaca Book 1999), antologia del movimento letterario Penne arrabbiate, da lei fondato nel 1996, altri si leggono sparsi nelle antologie del giallo toscano citate in precedenza; tutti suoi quelli raccolti in *Il delitto si addice ad Eva* (Jaca Book, 2002) e *Lezioni di cattiveria* (Laurum, 2006b). Nella misura delle due-tre pagine si concentra il distillato di una scrittura dal respiro sospeso. I tempi brevi del racconto sciolgono la tensione nel *turning point* finale, la svolta o il giro di boa che rovescia le carte in tavola, non senza una buona dose di *humor* nero dal sapore anglosassone.

di un'investigatrice privata di professione (la Giorgia Cantini della Verasani, la Lauren Laurano della Scoppettone), o per curiosità o passione (la Camilla Baudino della Oggero).

Raccontini *noir* più che gialli, agli antipodi delle minuziose indagini di un Poirot o di una Miss Marple, nonostante che la signora del giallo inglese sia più volte evocata. Talvolta scivolano nel gotico o nel grottesco, o anche, come nella serie *Messaggi degli angeli* in *Lezioni di cattiveria*, si affacciano alla dimensione del paranormale, con una investigatrice speciale, Carmela Cinquemani, pranoterapeuta, psicologa e sensitiva. E la inquietante ibridazione tra razionalità logica e percezione paranormale approda al romanzo di recente pubblicazione *Angela Lucio e le erbe cattive* (Effigi 2014). *Il delitto si addice ad Eva* comprende diciassette miniracconti, tutti con protagoniste femminili, iscritti all'insegna della "perfidia", come suggerisce l'epigrafe, tratta da *Le relazioni pericolose* (*Les liaisons dangereuses*, 1782) di Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos: "ce mot de perfide m'a toujours fait plaisir; c'est, après celui de cruelle, le plus doux à l'oreille d'une femme, et il est moins pénible à mériter" (2011, 23; "Questa parola, 'perfida', mi ha sempre fatto piacere: dopo 'crucele' è la più dolce all'orecchio di una donna e assai meno difficile a meritarsi", trad. it. di Alberti 2002, 5). Sono le parole della marchesa De Merteuil, citata anche nel racconto d'apertura: "Le donne sono obbligate ad essere più abili degli uomini" (ivi, 7). Anche ad uccidere. La perfidia è la malvagità sleale, quella che opera sotto la copertura della fiducia, ordisce trame letali sotto l'apparenza dell'amicizia e del *bon ton*, medita fredde vendette che scattano come un meccanismo ad orologeria, anche se talvolta il caso scombina le carte. Il veleno è lo strumento d'elezione, la metafora stessa della perfidia, la sua espressione prediletta: subdolo e mimetico si camuffa sotto apparenze innocenti, nel tè, come nell'esemplare *Un tè tra amiche*, un gioiellino nero di perfidia incrociata, con qualche spunto di satira antiperbenista e antiborghese, ma anche nel vino o nei funghi. Così pulito, elegante, femminile: arsenico e vecchi merletti, appunto. Del resto la nascosta insidia mortale non è altro che l'unica risposta possibile, e senza repliche, all'ipocrisia del tradimento, o anche strumento dell'invidia, sentimento altrettanto celato e insidioso. Paradossalmente il delitto ristabilisce un ordine violato e offeso: dall'amica del cuore che ti insidia il compagno, dalla procace segretaria del regista che ti sottrae il ruolo di protagonista, dalla inseparabile sorella gemella che medita lo strappo e l'abbandono, dalla madre ossessionante o assassina, dalla malattia mortale che ti condanna, dall'incauta lettrice e fan che sospetta di plagio la grande Agatha per *Dieci piccoli indiani...* (*Ten Little Niggers*, 1939, poi *And Then There Were None*, 1939; trad. it. di Della Frattina 1946, *E poi non rimase nessuno*; trad. it. Della Frattina 1988, *Dieci piccoli indiani*). Tutto il volumetto, e non solo il raccontino omonimo, può essere letto dunque con la chiave di un postmoderno e ironico *Omaggio ad 'Arsenico e vecchi merletti'*. Come in ogni *noir* che si rispetti, prevale il punto di vista di Caino, un Caino in gonnella che, può capitare, beffardamente, diventi a sua volta vittima.

La strada verso il romanzo giallo/*noir* parte invece da *Eva noir* per la giornalista e scrittrice viareggina Elena Torre che a quattro mani con la bolognese

Anna Marani ha dato vita ad una "strana coppia" di investigatori istituzionali, il tenebroso commissario Biagini e il pacioso maresciallo Puccinelli, chiamati a risolvere casi criminosi con una prevalente immersione nella *coté* oscura della Versilia, nella trilogia che li vede protagonisti: *Erode e la psicopatologia dell'allenamento* (2009), *L'eroe* (2010) e *E3* (2011), tutti pubblicati dall'editrice senese Romano. Se Anna, grafico di professione, confessa una particolare predilezione per il *fantasy* (nel 2006 ha esordito nel genere con *Malia d'Eurasia*), Elena è approdata recentemente al *thriller* gotico-esoterico-archeologico con *Il segreto dei custodi della fede. Mistero sulla via Francigena* (2015), primo romanzo in assoluto centrato sulla medievale via di pellegrinaggio dalla Francia a Roma fino in Puglia. Scrittura a quattro mani anche per *Breva di morte* (2015), poliziesco classico, firmato da Emiliano Bezzon, comandante della Polizia locale di Varese, al suo primo romanzo, e Cristina Preti, nata a Empoli (Firenze) che conta al suo attivo una raccolta di racconti, *Pomeriggio alle Antiche Terme* (2015); un romanzo, *La donna che morì bevendo caffè* (2011), storia di ordinaria quotidianità che si colora di mistero e assume progressivamente il carattere, il tono, la *suspence* di una vera indagine; un accattivante trittico di racconti lunghi a formare quasi un romanzo, per i rimandi e i richiami interni e per l'unicità del cronotopo, l'annuale Festival pucciniano di Torre del Lago, *Ma per fortuna è una notte di luna. Trilogia pucciniana con delitto* (2012). Intrigante per la rappresentazione vivace e divertita del *backstage* degli allestimenti teatrali in cartellone, che Cristina conosce per frequentazione diretta (collabora come corista), la *Trilogia* culmina appunto con l'assassinio, nella scena finale della fucilazione in *Tosca*, del tenore che interpreta Mario Cavaradossi, e l'indagine risolutiva del commissario di Pubblica Sicurezza Antonio Magro, poco sensibile verso il melodramma, ma fine interprete, come un Maigret provinciale, delle segrete tensioni dell'animo umano. Con *Breva di morte* ci si allontana invece dalla Toscana e dai luoghi familiari a Cristina, ben noti al suo co-autore, anche se ancora di un lago si tratta: è il lago di Lugano, sulla sponda italiana della Valsolda, increspato dalla "breva", ricco di bellezze naturali e di suggestioni letterarie (vi si affaccia Villa Fogazzaro) ma contaminato dalla morte violenta di una giovane donna, restituita cadavere dalle acque del lago proprio dove, in *Piccolo mondo antico* (1895), si era consumata la morte per acqua della piccola Ombretta, figlia dei protagonisti. Al centro del classico modello inquirente del *whodunit*, con un ben orchestrato giuoco di *impasse*, depistaggi, incertezze, una delle rare figure di *detective* istituzionale al femminile, la giovane tenente dei Carabinieri, Daria Mastrangelo, fresca di Scuola, al suo primo incarico di responsabilità, alle prese, oltre che con il difficile caso, con l'ansia di superare le celate ma percepibili diffidenze dei colleghi maschi, e dimostrare affidabilità e competenza. Un personaggio a tutto tondo, in cui si coniugano sensibilità, intuito, logica e, perché no, femminilità, destinato, crediamo, a ripresentarsi sulla scena, non solo in pubblico come *detective*, ma con la propria storia personale ed intima, come una Grazia Negro o una Petra Delicado.

Se torniamo in Toscana e a Firenze, o dintorni, tra le firme di *Eva noir*, un nome di spicco è sicuramente quello di Lucia Bruni. Giornalista e studiosa di storia dell'arte, presente nelle numerose antologie di gialli regionali nella forma breve, si era ritagliata fin dal 2005 un originale spazio creativo nel territorio del romanzo d'indagine di ambientazione storica con *Il segreto della Madonna della Seggiola* (2005), riproposto con buon successo dall'editore Flaccovio col titolo *Il segreto di Raffaello* nel 2008. Ambientato a Querciaio, un paesino di origine etrusca a pochi chilometri da Firenze, nell'autunno del 1898, pone al centro di una serie di delitti una pregevole copia del famoso tondo raffaellesco, ad opera di Pascal Fabre, pittore francese settecentesco, allievo di David, mentre la soluzione dell'enigma è affidato ad una sedicenne giovane ed esuberante, Eleonora Maria Caterina, nominata Esterrina, una "nocentina" data a balia ad una famiglia contadina, lì dimenticata e infine "affigliolata"⁸. Di fine intelligenza e sensibilità, ha tre passioni: la lettura, la musica e la ricerca della verità, ed è tenace e ostinata tanto da superare la diffidenza delle autorità preposte istituzionalmente alle indagini sul fattaccio (in apparenza un suicidio) che apre il racconto. Coadiuvata da un parroco che, pur temperandone gli eccessi, la asseconda, conoscendo le sue doti di intuizione e di logica, alla fine riesce a sciogliere le ingarbugliate vicende delittuose che scuotono la piccola comunità rurale, apparentemente tranquilla, ma non impermeabile alle passioni comuni alla natura umana, fino alle intrusioni del male e al delitto. Lo sguardo penetrante e pulito di Esterrina, libero da pregiudizi, estraneo alle invidie, alle gelosie, alle malcelate ostilità del mondo adulto, e attento a dettagli apparentemente insignificanti, buca l'opacità dei fatti, ed è lei, che non per niente i compaesani chiamano "la stramba", a ricostruire da minimi indizi la trama criminosa, insospettabile, degli eventi. Intorno a lei vive, lavora, spettegola e giudica la comunità rurale di Querciaio, raccontata nei mestieri antichi e nelle quotidiane faccende domestiche, e che si racconta nei capannelli, nella piazzetta, al lavatoio, commenta, si interroga e magari si risponde su tutto quanto accade. Ma lo sguardo si spinge anche negli interni dell'aristocratica villa del Paretaio, con annesso podere, un tempo proprietà del conte Ginori, acquistata poi dal conte Marcel Crémieux per compiacere la giovane moglie Françoise Herbier. Grazie all'amicizia con una domestica, la coetanea Antoinette, Esterrina potrà godere, almeno dall'esterno, dei concerti e degli intrattenimenti musicali tenuti regolarmente in villa, e perfino introdursi

⁸ Il termine "nocentino" nella parlata popolare fiorentina indicava i bambini ospitati, per abbandono o in affido, presso lo Spedale degli Innocenti, nome derivato dall'episodio biblico della strage degli innocenti di Erode, situato a Firenze in piazza Santissima Annunziata. Ancora attivo nell'attività di cura e sostegno all'infanzia, è stato il primo brefotrofo specializzato in Europa ed uno dei primi esempi di architettura rinascimentale, con un porticato su progetto di Filippo Brunelleschi. "Affigliolata" a sua volta definisce la condizione di un bambino adottato o affidato, con o senza pratica legale.

nella biblioteca privata della contessa. La cifra originale, degna del massimo interesse, del romanzo della Bruni, al di là della capacità di tessere trame gialle convincenti e ben congegnate, nel solco della tradizione, e della piacevolezza della scrittura, deriva dunque dall'affresco di costume e di microstoria locale pennellato con amorosa e puntuale attenzione, in cui la prevalente ricostruzione ambientale della semplice vita quotidiana in un podere sul finire dell'Ottocento, si impreziosisce seguendo le tracce di una cultura musicale e artistica capillarmente disseminata sul territorio. È riscattato così dall'oblio un angolo di mondo fiorentino, un mondo perduto restituito alla memoria nella vivace polifonia del coro di voci che popolano le pagine del romanzo. Grazie ad una puntigliosa e divertita ricerca linguistica il vernacolo fiorentino periferico risuona schietto e immediato perfino nella mimesi grafica delle particolarità fonetiche, morfologico-sintattiche del parlato, e nella sua ricchezza ed originalità lessicale. Il recupero storico, linguistico e di costume, inaugurato del resto dalla scrittrice fiorentina col *memoir* familiare *Mia nonna. Elena di Bombe* (1993) e confermato nei racconti di *A veglia in Toscana. Storie popolari al canto del fuoco* (2013a), è proseguito arricchendosi progressivamente nei due romanzi successivi, condotti ancora sul filo di una inedita *combine* poliziesco-storico-artistica, *Pontormo e l'acqua udurosa* e *Benvenuto Cellini e il ricciolo indiscreto* (2010 e 2013b), così da costituire un trittico romanzesco, una "trilogia di Querciaio" o "di Esterrina", scandita sul ritmo delle stagioni, come è la vita in campagna (autunno 1898, inverno e primavera del 1899), in attesa di una annunciata, ma non ancora in cantiere, estate. Nonostante la centralità del personaggio-investigatore, la dimensione corale e l'operazione di accurata mimesi espressiva che ha aperto ai tre romanzi le porte della Biblioteca dell'Accademica della Crusca come testimoni di lingua, si manifestano a prima lettura nella modalità dell'*incipit* comune ai tre romanzi, con una teatrale apertura dialogica in *medias res*, di cui offriamo, a campione, quello del primo, il più drammatico⁹:

"Cooome?! L'è cascatani'llago!?"

"Cascata? La s'è ma buttata!"

"Gesummio misericordia!" e un segno di croce. "Gesummio, misericordia!", e un altro segno di croce, "Gesummio, misericordia!", e un altro segno di croce.

"Oh, come buttata? Unn'è possibile".

"La s'è buttata, vai, ve lo dico io. La s'è buttata. Sennò icché la ci faceva a quest'ora di notte ni'pparco?"

"E come la sarà ita?"

⁹ Anche gli altri due romanzi si aprono con una scena dialogica: un litigio tra due giovani donne per un piccolo gioiello da restituire dopo la rottura di un fidanzamento prelude alla scoperta del cadavere dell'ex fidanzato di una di loro in *Pontormo e l'acqua udurosa*, mentre in *Benvenuto Cellini e il ricciolo indiscreto* è la inaspettata notizia di un duplice fermo di polizia di due compaesani a mettere in agitazione la piccola comunità del Querciaio.

“Mah? Chi lo sa”.

“Gli hanno detto che i'gguardia di'mmarchese mentre faceai'ggiro di ronda gli ha sentito un urlo e un tonfo. Gli ha dato subito l'allarme ma quando son arrivati lì un v'era più nulla da fare”.

“E come l'avea fatto a arrivare fin laggiù?”

“Spiriti!”

Tutti si fecero un'altra volta il segno della croce. (Bruni 2008, 7)

Un destino da “sottobosco” del genere poliziesco non ha risparmiato in Italia una delle più prolifiche firme femminili del giallo fiorentino, Magdalen Nabb, e la serie dei suoi quattordici romanzi incentrati sulle indagini del maresciallo Salvatore Guarnaccia, comandante della stazione dei Carabinieri di Palazzo Pitti, nei popolari quartieri d'Oltrarno. Quando, il 18 agosto del 2007, improvvisamente, Magda si è spenta, non si sono sprecati i necrologi o i “coccodrilli” sui quotidiani italiani. Gli *obituary*, i profili, le rievocazioni si sono invece moltiplicati nella cronaca letteraria estera, da *The Guardian* al *New York Times* e a *Bild*, effetto di una fama e di un riconoscimento internazionali (i suoi libri sono stati pubblicati da grandi case editrici quali Collins, Diogenes, Scribner, Penguin, Soho Press), mai eguagliati in Italia, se non forse presso *aficionados* locali. Eppure il primo ed entusiasta lettore di Magda era stato nientemeno che il “maestro”, George Simenon, il quale aveva insistito per scrivere l'introduzione al terzo romanzo della serie, *Death in Springtime*, *La montagna della morte* in traduzione italiana¹⁰. Ne era nato un costante rapporto epistolare che solo ultimamente la scrittrice aveva svelato, per non essere sospettata di volerne trarre qualche vantaggio. Rivolgendosi a Magda come “cara amica e collega di scrittura” lo scrittore francese si augurava tra l'altro che a Firenze, città teatro esclusivo dei suoi gialli, le erigessero una statua in una delle numerose “affascinanti piazzette”¹¹.

Magdalen Nuttal Nabb, nata nel 1947 in un paesino del Lancashire, nel 1975 era approdata con il figlio dodicenne a Firenze, per una vacanza, o meglio in

¹⁰ “Dear friend and fellow author, What a pleasure it is to wander with you through the streets of Florence, with their carabinieri, working people, trattorie, even their noisy tourists. It is all so alive: its sounds audible, its smells as perceptible as the light morning mist above the Arno's swift current; and then up into the foothills, where the Sardinian shepherds, their traditions and the almost unchanged rhythm of their lifestyle, are just as skilfully portrayed. What wouldn't one give to taste one of their ricotta cheeses! You have managed to absorb it all and to depict it vividly, whether it is the various ranks of the carabinieri, and of course the ineffable Substitute Prosecutor, or the trattorie in the early morning hours. There is never a false note. You even capture that shimmer in the air which is so peculiar to this city and to the still untamed countryside close at hand. This is a novel to be savoured, even more than its two predecessors. It is the first time I have seen the theme of kidnapping treated so simply and so plausibly. Although the cast of characters is large, they are so well etched in a few words that their comings and goings are easily followed. Bravissimo! You have more than fulfilled your promise. Simenon. Lausanne 1983” (G. Simenon, *Introduction to M. Nabb, Death in Springtime*, 1983a; Nabb 2004, part four).

¹¹ Cfr. Nabb 2003, quarta di copertina.

fuga da un matrimonio fallito. Non tornerà più in Inghilterra. Prima lavora come ceramista nelle fabbriche di Montelupo Fiorentino (il mestiere l'aveva imparato nel Lancashire), poi diventa *curator* di Casa Guidi, l'abitazione fiorentina di Robert ed Elizabeth Barrett Browning. Qui scrive il primo romanzo, un *police procedural* per dirlo all'americana o *mystery novel* all'inglese, un poliziesco all'italiana, *Death of an Englishman*. Lo scrive, naturalmente, in madre lingua e lo spedisce senza farsi troppe illusioni ad una nota casa editrice di Londra, la Collins, che non solo lo pubblica senza esitazioni (è il 1981), ma la mette sotto contratto per i successivi, che arriveranno con scadenze regolari, fino all'ultimo, col titolo originale in italiano, di reminiscenza dantesca, *Vita Nuova*, uscito postumo nel gennaio 2008. Mentre i romanzi vengono tradotti in varie lingue e pubblicati da prestigiose case editrici internazionali, in Italia ci si accorge di lei solo negli anni Novanta, dapprima come scrittrice per ragazzi¹² e finalmente, con un ritardo decennale sulle prime edizioni, con le prime traduzioni in lingua italiana dei polizieschi, da Rusconi prima, poi da Passigli, inizialmente per mano del figlio Liam. I titoli disponibili in italiano oggi sono (in ordine di prima edizione, non di traduzione): *Death of an Englishman* (1981; *Morte di un inglese*, trad. it. di L.J. Nabb 1995), *Death of a Dutchman* (1982; *Lolandese*, trad. it. di L.J. Nabb 1994), *Death in Springtime* (1983a; *La montagna della morte*, trad. it. di L.J. Nabb 1995), *Death in Autumn* (1985; *La straniera in pelliccia*, trad. it. di L.J. Nabb 1994), *The Marshal and the Madwoman* (1988; *La pazza e il maresciallo*, trad. it. di Gargiulo 2003), *The Marshal Makes his Report* (1991; *Morte a palazzo*, trad. it. di Donin 2004), *Property of Blood* (1999; *Legame di sangue*, trad. it. di Merlini 2001), *Some Bitter Taste* (2002; *Qualcosa di amaro*, trad. it. di Donin 2006)¹³.

Tra quelli che ancora mancano all'appello in Italia, vale la pena di segnalare intanto *The Monster of Florence* (1996), romanzo nel quale Guarnaccia conduce una sorta di contro indagine sui delitti del cosiddetto "Mostro di Firenze", fino a pervenire ad una ricostruzione dell'intricato e non ancora chiarito caso degli assassinii seriali delle coppie tra il 1968 e il 1985, e suggerire una ipotesi romanzata di soluzione indicando il probabile colpevole, seppure in modo indiretto, non esplicito e dichiarato, mutando i nomi reali dei personaggi coin-

¹²Einaudi pubblica nel 1993 nella collana "Ragazzi. Storie e rime" il racconto-favola moderna *Rumori di galoppo lontano* (*The Enchanted Horse*, 1983b), ma la produzione della Nabb per ragazzi comprende anche il *serial* di Josie Smith, undici racconti scritti in inglese tra il 1989 e il 2001. Ambientati nel Lancashire, nei paesi e dei luoghi d'infanzia della scrittrice, narrano ordinarie avventure di vita quotidiana di una ragazzina dai cinque ai sette anni, orfana di padre (la Nabb l'aveva perduto all'età di sette anni), proiezione autobiografica della scrittrice stessa.

¹³La serie completa dei *procedurals* del maresciallo Guarnaccia comprende 14 titoli: *Death of an Englishman* (1981, vincitore del premio opera prima della British Crime Writers Association), *Death of a Dutchman* (1982), *Death in Springtime* (1983a), *Death in Autumn* (1985), *The Marshal and the Murderer* (1987), *The Monster of Florence* (1996), *The Marshal and the Madwoman* (1988a), *The Marshal's Own Case* (1988b), *The Marshal Makes his Report* (1991), *The Marshal at the Villa Torrini* (1993), *Property of Blood* (1999), *Some Bitter Taste* (2002), *The Innocent* (2006), *Vita Nuova* (2008).

volti nella losca e macabra vicenda in nomi di fantasia, per quanto facilmente identificabili con le persone reali. Ipotesi del tutto diversa e contraria a quella pista che nelle indagini ufficiali aveva finito per imporsi come definitiva e solo apparentemente risolutiva, e aveva condotto all'arresto e al processo di Pietro Pacciani (condannato all'ergastolo nel 1994, assolto in Appello nel 1996), la cosiddetta pista dei "compagni di merende", con coloriture esoterico-sataniche e sospetti di una direzione dall'"alto" degli efferrati crimini. Nabb, che aveva seguito il processo di appello a Pacciani come reporter del *Sunday Times*, invece, affidava nella finzione romanzesca a Guarnaccia il compito di proseguire sulla strada investigativa della prima ora, denominata come "pista sarda" poiché coinvolgeva un clan familiare originario della Sardegna, chiusa tuttavia dopo la sentenza del giudice Mario Rotella che nel 1989 assolveva il principale imputato, Francesco Vinci. In una intervista (*Exclusive Interview with Magdalen Nabb* 2004, part three) la scrittrice, profetizzando e in parte augurandosi per ovvie ragioni ambientali l'"intraducibilità" del proprio romanzo, fonte per lei di molti guai e polemiche, lasciava intendere che erano stati proprio i Carabinieri, delusi dalla sentenza Rotella, a fornirle la documentazione e gli atti processuali alla base della sua ricostruzione dell'indagine, grazie al rapporto di amicizia che la legava alla Stazione dei Carabinieri di Borgo Ognissanti, *location* realistica delle sue *fiction* poliziesche, spesso ispirate a fatti di cronaca nera cittadina. Per di più dichiarava di essere venuta in possesso di un documento chiave relativo ai passaggi di mano dell'arma dei delitti, una Beretta calibro 22, della cui esistenza avrebbe informato a suo tempo gli avvocati difensori di Pacciani, senza essere stata ascoltata, e soprattutto il giornalista di *La Nazione* che aveva seguito il caso, Mario Spezi. Durante il processo d'appello a Pacciani, Spezi ne aveva dato notizia con articoli sul quotidiano e, successivamente, nel citato *real thriller Dolci colline di sangue* (2006), avrebbe formulato una ipotesi di soluzione del caso modellata su quella della Nabb¹⁴. Nel romanzo Spezi riconosceva il debito nei confronti della scrittrice, inserendola nel racconto *en travesti* nei panni di un'amica scrittrice, Ethel, di origine belga (cfr. Powerfull 2013, 249 e sgg.). Magda, tuttavia, infastidita dal clamore pubblico suscitato da Spezi, richiesta dalla RAI

¹⁴ Questa la testimonianza diretta di Nabb: "I had a problem with the information that came to me. I wanted to write a work of fiction but, at the same time, a man was on trial as a serial killer and I had information that could be used in his defence. I took it to his lawyers. They, unfortunately, told me that they knew very little about the case because it went back too far and they couldn't hope to study it in the time available. I gave them what I could and decided to make use of the newspaper. Again, because I wanted to write fiction and stay clear of the polemic, I gave information to a journalist who knew the case from the beginning and he published a series of articles on a daily basis during the appeal. This caused some excitement each morning in court but as to whether it was effective or not I'll never know because the Prosecutor General was an honest and sensible man who knew how things stood. Instead of making a speech for the prosecution at the end of the trial he said the case didn't hold water and Pacciani should be released. He was freed that same afternoon" (*ibidem*).

di produrre i documenti in suo possesso, ne rifiutò l'esibizione televisiva per il timore di provocare accuse infondate verso altri soggetti.

Sempre nella citata lunga intervista concessa nel 2004 alla pagina web *italian-mysteries.com* Nabb, a proposito di *The Monster of Florence*, insisteva più volte sull'autenticità delle sue informazioni, recuperate dall'attento esame dei documenti della magistratura, ma derivate anche da un lungo lavoro di ricerca e da testimonianze ricevute e raccolte da più fonti. Ma dichiarava altresì che l'intenzione non era tanto quella di costruire un prodotto letterario che oggi potrebbe definirsi come *docu-fiction*, quanto, piuttosto di scrivere un *detection novel* che affidasse ad un personaggio di finzione, il maresciallo Guarnaccia, già attivo negli altri romanzi polizieschi, il compito di "investigare su una investigazione" reale, secondo quel percorso inquirente da lei stessa attivato:

What I did was I put Guarnaccia in the position I was in when I decided to investigate the investigation, and all this stuff was given to me. And the basic document was written by the Examining Magistrate. Everybody who'd ever been involved found out what I was researching. Word got around and they called me from all over the place. I was getting stuff from Sardinia, from Rome, from everywhere, even from South America. But, nevertheless, I tried to make a novel. I wasn't interested in a polemic because these things happen. I was interested in the fact that this is how history gets written and nothing's going to change. So Guarnaccia does what I did and gets the real stuff and finds out the truth about things. But nothing's going to change. History's been written. (Nabb 2004, part eight)

"I write fiction and I'm not interested in polemic": la stessa rivendicazione di piena libertà affabulatoria e creativa emerge nelle considerazioni sull'altro libro ugualmente non tradotto e probabilmente ancora intraducibile della Nabb. Pubblicato in Inghilterra, Germania, USA e Giappone, il romanzo *The Prosecutor* (1986), scritto in collaborazione con il giornalista Paolo Vagheggi¹⁵, affonda lo sguardo negli anni di piombo del terrorismo in Italia, focalizzando l'obiettivo sul rapimento e l'assassinio nel 1978 del Presidente della Democrazia Cristiana Aldo Moro (Carlo Rota, nella finzione romanzesca), da parte dell'organizzazione eversiva delle Brigate Rosse (Red Brigades). Gli autori immaginano che a dieci anni dal delitto il Sostituto Procuratore di Firenze Lapo Bardi, ossessionato dall'idea che dietro l'assassinio dello statista si celasse un complotto politico, una trama oscura ordita da una specie di Padrino che avesse strumentalizzato le BR e diretto dall'alto il sequestro, cogliendo l'inopinata occasione delle dichiarazioni di un brigatista pentito, conduca una nuova inchiesta, spinta fino a ipotizzare la complicità se non il diretto coinvolgimento dei Servizi Segreti e del Vaticano.

¹⁵ Paolo Vagheggi (Arezzo 1951 – Roma 2009), giornalista ed esperto d'arte, è stato cronista di nera per il quotidiano *La Nazione* di Firenze, anche nei tempi bui del terrorismo, sfuggendo anche ad un attentato delle Brigate Rosse. Trasferitosi a Roma ha contribuito alla fondazione di *La Repubblica*, presso la cui redazione ha lavorato come cronista e critico d'arte fino all'ultimo.

Scrivere questo libro, racconta Magda, procurò non pochi guai agli autori (telefoni sotto controllo, visite piuttosto intimidatorie da parte dell'Avvocatura di Stato e di un colonnello dei Servizi) finché l'editore italiano, che ne aveva accettato la pubblicazione ma aveva preventivamente fatto esaminare il manoscritto, non fece marcia indietro, dichiarando che in Italia nessuno era interessato al terrorismo.

La serie dei *police procedural* di Magdalen Nabb si colloca a pieno titolo sullo scaffale del giallo classico di origine anglosassone, conandoyliano per intendersi, fondato sull'interrogativo essenziale del *whodunit* (chi è stato?), ma nella variante che potremmo definire "simenoniana": la *detection* sul crimine è affidata ad un investigatore istituzionale, il commissario Maigret della Surété parigina nei romanzi del *crime novelist* francese, il maresciallo dei Carabinieri Guarnaccia per la scrittrice di Firenze, entrambi con una vita familiare regolata nel matrimonio, senza figli il primo, con prole il secondo. Del DNA del *crime novel* classico, inoltre, i romanzi della Nabb conservano quella genetica finalità sociologica di risarcimento consolatorio per il lettore, affidando alla *fiction* l'illusione di una possibile rassicurante restituzione di ordine, di razionalità e di legalità, di fronte al caos dell'esistenza e alle inquietanti insorgenze del male.

La scelta per l'Arma dei Carabinieri come istituzione investigativa, e non della Polizia di Stato, è motivata dalla scrittrice dalla considerazione della capillare presenza dei carabinieri sia nei quartieri urbani, sia sul territorio extraurbano e provinciale, una presenza continua, rassicurante e protettiva nelle banali occorrenze del quotidiano, di cui Magda aveva avuto tangibile esperienza durante il suo soggiorno a Montelupo, quando aveva trovato lavoro, unica donna e per di più straniera, in un laboratorio di ceramiche. Il proprietario della trattoria dove si recava a pranzo, per usarle riguardo e rassicurarla, la faceva sedere al tavolo insieme a due carabinieri della stazione della piccola cittadina: uno grande e grosso affetto da una lacrimazione continua a causa di una reazione allergica alla luce solare, e uno molto più giovane. Diventeranno, anni dopo, il maresciallo Guarnaccia e il carabiniere Bacci in *Morte di un inglese*, il primo romanzo della serie, nel quale, in verità, il maresciallo resta defilato dalla scena, afflitto da una forma acuta di influenza, mentre l'inchiesta sull'omicidio di un nobile inglese trafficante d'antiquariato viene condotta dal capitano Mastrangelo, riflesso finzionale del capitano Nicolino d'Angelo, comandante della Stazione dei Carabinieri di Palazzo Pitti, protagonista principale anche nel terzo romanzo. Il capitano, poi generale, D'Angelo era divenuto amico personale della Nabb casualmente, per la frequentazione dei figli, e l'aveva aiutata a familiarizzarsi con l'ambiente della Stazione e di Borgognissanti, a prendere dimestichezza con le procedure inquirenti e i rapporti con i magistrati e i sostituti procuratori, supportandola nella stesura dei romanzi al punto che ancora nel 2004 Magda poteva dichiarare: "He still helps me with all my books and, by this time, neither of us knows where Mastrangelo ends and D'Angelo begins" (Nabb 2004, part one). Ma il maresciallo Guarnaccia finirà per rubargli la scena romanzesca ed imporsi nelle attese dei lettori come il protagonista assoluto della serie: il

pubblico si affeziona a quel personaggio un po' dimesso, siciliano trapiantato al centro-nord, con moglie e figli che spesso lo lasciano solo per tornare al paese, che vive a Firenze con un senso sottile di straniamento e non appartenenza, ma, appunto per questo, è capace di uno sguardo altro, indice di distanza razionale ma non di separatezza emotiva. E all'intelligenza emotiva e intuitiva si affida nel condurre le indagini, più che alla deduzione logica; alla esperienza delle cose e alla conoscenza delle persone; alla capacità di penetrare e comprendere le possibili motivazioni interiori; alla acuta osservazione degli ambienti familiari, della vita quotidiana e dei caratteri; al dialogo continuo con testimoni e indagati, più che ai risultati delle perizie scientifiche. "He cares about people" (*ibidem*) dice Magda del suo personaggio, e il verbo inglese *to care* si può tradurre come "interessarsi" delle persone ma soprattutto "prenderci cura". Il maresciallo Guarnaccia sa prendere a cuore i problemi dei singoli: Magda lo ha immaginato come "l'uomo a cui ti rivolgeresti se avessi perso il gatto": "He is the man on the street. He's the man you go to when you loose your cat... The Marshal of your quarter is the man who comes around when you're upset because your neighbor is dropping fags on you from above... He's your man on the spot" ("Bouchercon 2001", <<http://italian-mysteries.com/MNnap.html>>, 09/2015). L'uomo "sul posto" quindi, presenza rassicurante nel quartiere e attenta anche alle piccole cose, agli screzi condominiali per esempio, come i mozziconi di sigaretta lasciati cadere dall'alto, o a fatti più gravi come la disperazione per un figlio che si scopre far uso di droga. Accade quindi che riesca a risolvere i casi più difficili, nell'assenza di ogni appiglio indiziario, come per esempio in *La pazza e il maresciallo*, perché, nonostante i rimproveri del sostituto procuratore per una presunta "lentezza" investigativa sull'assassinio della "pazza" nel quartiere di San Frediano, ha trovato il tempo di occuparsi di un "problemino" (una minaccia di sfratto) che si rivela inopinatamente collegato al delitto, imponendo alle indagini la svolta decisiva. Il tutto si accompagna, in questo *slow detective*, ad una profonda sensibilità e ad una malinconica considerazione della fragilità umana, o degli abissi di disperazione che, a volte, si celano anche sotto la maschera diabolica di Caino, si tratti di delitti maturati in intricate e taciute storie familiari, o in contesti malavitosi organizzati, come l'Anonima Sequestri sarda o il racket della prostituzione, consumati nei popolari quartieri della riva sinistra dell'Arno, o nelle aristocratiche ville che occhieggiano tra il verde delle dolci colline fiorentine. Così, presi nell'insieme, i romanzi di Magdalen Nabb riescono a tratteggiare un affresco di vita autentica e quotidiana della Firenze contemporanea, ricco di colori e sfumature ambientali e umane, di particolari minimalisti e vitali, in uno spazio geografico circoscritto, di quartiere più che cittadino, entro il quale il maresciallo dei Carabinieri, seppure "straniero" per la sua origine siciliana, anzi forse proprio perché tale, può muoversi con la curiosità, l'assenza di pregiudizi, la disinvoltura e l'efficacia di chi conosce ed è conosciuto, e finisce per scoprire i lati nascosti e segreti, il *backstage* di una città in apparenza solo affascinante palcoscenico turistico. Come Maigret, Guarnaccia può contare

su una serie di conoscenze ambientali e di relazioni personali con gli abitanti del quartiere di sua giurisdizione, Santo Spirito, sulla riva sinistra dell'Arno, che gli consente di individuare il "chi è stato", basandosi sull'attenzione a piccoli dettagli, alle consuetudini, ai comportamenti abituali e a quegli "scarti" dalla normalità che diventano rivelatori. È questa la lezione di metodo investigativo che il maresciallo impartisce al giovane neocarabiniere Bacci, quando alla fine intuisce la dinamica dell'omicidio dell'Inglese e riesce a far confessare l'assassino:

Now, listen to me, Carabiniere Bacci. You'll have to give up chasing buses, and looking for excitement, and you'll have to keep your eyes on the details of real life. People do not go to work when their wives have just died. And a cleaner doesn't go around without his brush. People wear coats in December, not just a thin cotton overal! (Nabb 1981, 63)

In futuro, carabiniere Bacci, dovrai rinunciare a rincorrere gli autobus e a cercare le cose eclatanti e dovrai stare più attento alle cose normali di tutti i giorni – come il fatto che la gente non va a lavorare quando gli è appena morta la moglie, che non vedi un uomo delle pulizie come Cipolla in giro senza la scopa e il secchio, che a dicembre la gente porta il cappotto! (L.J. Nabb 1995, 166)

Firenze è la vera co-protagonista nei libri della scrittrice "anglobecera"¹⁶, con la scenografia quasi teatrale del suo tessuto urbano, ma soprattutto negli scorci più intimi e nascosti: percorsa a piedi dal maresciallo nei luoghi più turistici come negli angoli e nelle vie meno frequentate e conosciute, si svela e si trasforma, di stagione in stagione, nei giochi di luce e d'ombra, nel variare dei colori e delle prospettive, mutevoli al variare delle condizioni climatiche che influenzano l'ordinaria percezione delle cose e per questo diventano irrinunciabile sfondo atmosferico, in senso figurativo e metaforico, dei suoi romanzi.

They called it 'going around the block'. An habitual walk, crossing the river at the Ponte Vecchio, walking up the embankment under the iron lamps as far as the next bridge, back over the river, pausing on their way back to sit for a while in a tiny garden outside the Evangelical church to chat or look across the water at the crenellated tower of the Palazzo Vecchio. The floodlit palaces and the strings of lights, the warm dark sky and the big August moon were such a thetirical spectacle that they never tired of looking at it and preferred it to any film. (Nabb 1988a, Chapter 1)

Quello che chiamavano il "giro grande" era una loro passeggiata abituale: passavano il fiume sul Ponte Vecchio, proseguendo sul lungarno sotto i lampioni di ghisa, fino al ponte successivo, e di nuovo attraversavano il fiume, facendo una sosta sulla via del ritorno nel giardinetto davanti alla chiesa evangelica, per chiacchierare un po' o per starsene fermi a guardare la torre merlata di Palazzo Vecchio. I palazzi illuminati dai fari e in nastri delle luci in fila, il tiepido cielo scuro, la grande luna d'agosto... la scena era così teatrale che non veniva mai a noia: il maresciallo e la moglie la preferivano a qualunque film.

¹⁶ È il termine scherzoso e affettuoso con il quale venivano popolarmente indicati gli inglesi che avevano scelto di risiedere nel capoluogo toscano fino dall'Ottocento, creando una vera piccola comunità.

“Weather is supremely important to me” (Nabb 2004, part one), dichiara Magda: al punto da progettare, per i primi romanzi, una quadrilogia delle stagioni (inverno, estate, primavera e autunno – richiamati quest’ultimi anche nei titoli originali, vedi nota 13), e successivamente, ma senza una vera intenzionalità, collocando gli altri in un mese ben preciso, fino a comprenderli, nell’insieme, tutti e dodici (eccetto gennaio)¹⁷.

Firenze è anche una “città strana, introversa, che gira le spalle alla strada”:

Camminavo camminavo – scrive Nabb – e guardavo le facciate delle case, le persiane chiuse, o i bandoni abbassati, la striscia di cielo che lascia filtrare appena uno spiraglio di luce, quasi una cortina di sicurezza dietro la quale poteva accadere di tutto. Mi incuriosivo quando di tanto in tanto da qualche portone intravedevo un giardino, una corte, uno spazio impensabile e segreto agli occhi di un passante. Mi sono detta: ma che succede in questa città? (Cit. tratta da Braschi 2002, <www.strano.net/ombreditoscana/preston.htm>, 09/2015)

Firenze così diventa, la prima volta per mano femminile¹⁸, la *location* adatta ad un romanzo poliziesco. L’immagine di una città architettonicamente “medievale”, più che “rinascimentale”, con un’anima “difensiva”, dunque, affascina lo sguardo della “straniera” Magdalen, straniera come lo stesso Guarnaccia e come quasi tutte le vittime nei suoi racconti, come se la città, apparentemente aperta e accogliente, alla fine li espellesse inconsapevolmente come corpi estranei¹⁹.

¹⁷ “Weather is supremely important to me. I’m trying to work out if I’ve set a book in every month of the year. I think I’m still missing one. I can’t think what it is. I have done twelve. January might be missing because the Villa Torrini book is set in winter but I think it was February. The first four books were each set in one of the four seasons. “The Four Seasons” is something that you do here as part of the culture. It’s not just Vivaldi. There is even a pizza which is called “The Four Seasons”. When I was a potter, we used to make majolica plates with four seasons depicted on them. So I did “The Four Seasons” in the books. After the first four, I have not consciously thought of doing one each month” (Nabb 2004, part one).

¹⁸ In assoluto il primo romanzo poliziesco con ambientazione fiorentina è *La bottega delle meraviglie* (“I Gialli Mondadori, 1936) “peccato di gioventù” dello storico fiorentino Giorgio Spini. Per il secondo bisogna attendere fino al 1980 con *Ve lo assicuro io* di Alberto Eva.

¹⁹ “It’s a medieval city, not Renaissance and the defensive architecture affects the mentality of the people”: così la Nabb in un colloquio riferito da Marilyn Stasio (2007), nel suo *obituary*. La Stasio insiste, a mio avviso in modo eccessivo e non pienamente giustificato dai testi, sulla percezione di “rigetto” dello straniero che trasmetterebbero i gialli della Nabb, la quale nell’intervista a *Italian mysteries*, tuttavia, dichiarava che il fatto che le sue vittime fossero straniere non era programmato, ma solo un casuale riflesso della presenza di tanti stranieri nella popolazione fiorentina. Rosemary Stones (2007) invece tende a sottolineare le sottili complicità psicologiche e autobiografiche sottese alla scelta della figura maschile inquirente, il capitano Mastrangelo, ma soprattutto il maresciallo Guarnaccia, proiezioni di una protettiva figura paterna che le era venuta meno all’età di sette anni e nostalgicamente evocata anche nella serie dei racconti per ragazzi di Josie Smith.

La scelta di campo investigativo della Nabb, con al centro l'arma dei Carabinieri è confermata anche, non casualmente, dal primo e dall'ultimo romanzo di Linda di Martino, *Troppo bella per vivere* e *Come un filo d'erba nel deserto* (2008, postumo), per il quale la scrittrice di Aversa, ma fiorentina d'adozione, aveva pensato come titolo provvisorio *Non è l'87° distretto*, per sottolineare una programmatica diversità dal poliziesco d'azione e dagli scenari metropolitani, e una attenzione più che a trame complesse di macrocriminalità urbana, ad enigmatici percorsi interiori, tratti inquietanti del quotidiano, interni provinciali, psicologie estreme. E tra Firenze e Vaglia, piccolo e tranquillo comune nella cintura metropolitana fiorentina, Linda aveva ambientato il primo romanzo, un poliziesco, *Troppo bella per vivere*, che aveva presentato, protetta dal *nom de plume* Domizia Drinna, al Premio Alberto Tedeschi 1987²⁰, risultando vincitrice. Così la sua opera prima diventava il n. 2005 dei settimanali "Gialli" (5 maggio 1987) mondadoriani, e il caratteristico cerchio rosso che, nel giallo dominante della copertina, delimita da sempre l'immagine-icona del romanzo, accoglieva, nel suo interno, oltre agli oggetti topici del fattaccio (un pugnale insanguinato e il busto marmoreo di una dea greca), una immagine di Ponte Vecchio. A risolvere il mistero dell'assassinio della bellissima Olimpia Barrett sono chiamati i carabinieri della caserma di Vaglia, e in prima persona il maresciallo Guglielmo Trenti, voce narrante di un'inchiesta serrata, scandita quasi come cronaca o diario nelle sue fasi successive, tra il lunedì 6 e il giovedì 16 del dicembre 1982. Tempi stretti, ritmi serrati scanditi con rigorosa linearità cronologica nel susseguirsi di pagine pseudodiaristiche, con esibizione della data, che sostituiscono ed eliminano la scansione in capitoli del *plot*, *location* circoscritta e medio-alto borghese; focalizzazione interna esclusiva, con la parola dell'io inquirente e narrante unico affidamento per il lettore al quale l'inquietante verità sull'omicidio si rivela man mano in contemporanea con le acquisizioni delle disperse tessere del *puzzle* criminoso e la progressiva consapevolezza dell'investigatore, senza omissioni, trucchi e colpi di scena; effetto "cinema", per l'uso narrativo del tempo presente che potenzia il rapporto di identificazione tra lettore e investigatore: il primo libro imposta i connotati essenziali e ricorrenti della tecnica narrativa della Di Martino, al di là delle varianti e delle variabili finzionali. Rispetto alle quali un altro punto fermo è la centralità di ambigue figure femminili, vittime o carnefici, dominanti in tutte le storie, progressivamente tendenti al nero più che al giallo, sprofondate nell'abisso di passioni portate all'estremo, ma governate con freddezza e lucidità. Bellissime e intangibili come dee ma contaminate dalla colpa, consumate da desideri di vendetta o da inconfessabili gelosie omoerotiche, si chiamano Olimpia, Elettra, Atalanta, come eroine in nero degne di una

²⁰ Il premio Alberto Tedeschi, istituito nel 1980, in memoria dello storico direttore de "Il Giallo Mondadori", scomparso l'anno prima, era riservato a romanzi polizieschi inediti italiani o stranieri e consisteva nella pubblicazione del romanzo vincitore nella collana mondadoriana.

tragedia greca, e non solo per reminescenza della cultura classica di Linda, ma quasi reincarnazioni moderne di un mito o anche Sissi, come la mediaticamente mitizzata quanto controversa storicamente Elisabetta imperatrice d'Austria²¹.

“Il primo libro sarebbe meglio non averlo mai scritto” (1991 [1964], 1202), afferma Calvino nel riproporre, nel 1964, il suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, uscito diciassette anni prima, perché in qualche modo rischia di definirti come scrittore: Linda si cela in Domizia perché reticente, e non a torto, a riconoscersi pienamente in quel romanzo primo, modellato sui canoni di un *police procedural* tradizionale, che, per quanto lei si dichiara esente da ogni pregiudiziale di valore letterario nei confronti del *crime novel*, come lettrice fanatica fin dall'adolescenza della Christie e McBain, di Chandler, Simenon e Fruttero & Lucentini, con una particolare predilezione per il *noir* psicologico di Patricia Highsmith, tuttavia si configura come un romanzo di “genere”, codificato in base a elementi fissi che lo definiscono in una specifica e limitata dimensione (Drinna 1987, 149). Di fatto la Di Martino, nonostante il successo, sia pur confinato nel “ghetto” dei giallisti, non si lascia tentare dalle sirene del *serial*: neppure quando sembra ritornare sui binari narrativi tracciati da quel fortunato esordio, con *L'incidente di Via Metastasio* (1996) con il quale si presenta al Premio Alberto Tedeschi 1996, stavolta col suo vero nome, vincendo nuovamente, non senza imbarazzo e perplessità dei redattori della casa editrice quando, dopo una ricerca da veri segugi, scoprono che il “giovane sconosciuto” promettente autore era in realtà un “vecchio conosciuto”, una “signora spietatamente normale, non più giovane e non ancora vecchia, comicamente contrita di tanto trambusto” (Di Martino 1996, 236). In questo romanzo, pubblicato come n. 2497 de “Il Giallo Mondadori” (8/12/1996)²², ambientato a Firenze, l'indagine sul caso della morte di un noto e stimato chimico farmacista fiorentino sessantenne, rapidamente chiuso e archiviato come suicidio, è affidata dalla moglie, non persuasa della dinamica della morte del marito, ad un giovane aspirante avvocato disoccupato. Ma l'indagine, anch'essa compressa nel giro di una quindicina di giorni tra il giugno e il luglio 1994, rigorosamente relazionata al presente in prima persona, si trasforma ben presto in un inquietante giuoco “a rimpiattino” di intenzioni e di fatalità, diventando una partita a scacchi tra la committente e l'investigatore, e l'abisso di male che si rivela, nell'intreccio perverso di amore-odio-vendetta, non avrà compensazione alcuna, né risarcimento, se non forse nell'espiazione autoimposta di una colpa non giuridicamente punibile. Nel primo romanzo l'indagine istituzionale si apriva con la descrizione del corpo

²¹ Rispettivamente nei romanzi *Tropo bella per vivere*, *L'incidente di Via Metastasio*, *Come un filo d'erba nel deserto* (2008), *Il giardino delle monache* (2010b).

²² I titoli mondadoriani della Di Martino sono tuttora reperibili solo attraverso la rete online dell'usato.

martoriato di Olimpia Medici Barrett (“una bellezza misteriosa”, Di Martino 1987, 4) recitava il topico catalogo iniziale dei personaggi principali, di armonia suprema e di elegante compostezza, nonostante lo sconcio insulto delle ferite e del sangue, e proseguiva lineare fino allo svelamento di una interiorità femminile turbata e ambigua, percorsa da fantasie e gelosie omoerotiche, carnefice e poi vittima. Nell’*Incidente di via Metastasio* l’altrettanto elegante e composta Elettra, maritata e poi vedova Cini, con una relazione adulterina con l’architetto Filippo Altieri, per anni incapace di elaborare il lutto per la perdita dell’unica figlia in un incidente d’auto, solo alla fine mostrerà il suo vero volto all’avvocato, improvvisato *private eye*, che tenacemente è riuscito a far combaciare le tessere di un complicato *puzzle* emotivo e passionale, nel quale resta anche personalmente invischiato. È il momento della “confessione”:

Nell’ultima luce, Elettra è come una maschera da teatro, gli occhi bistrati di serpente, la bocca una piaga fresca di sangue, la faccia bianca di gesso. Mi pare di vedere solo ora e distintamente che i *ramages* del suo abito sono in realtà rettili lunghi e flessuosi: anche le fibule nodose che trattengono la veste sulle spalle e sotto il seno. Anche la trama della reticella sui capelli riprende le mosse leggere e sinuose di un aspide, come di Medusa che ha impietrito se stessa. Elettra, come quella del mito; funebre figlia di Agamennone e Clitennestra, quella che non uccide, ma spinge ad uccidere, sacerdotessa di morte e di sangue, mai sazia anche dopo il sangue e la morte. (Di Martino 1996, 234)

Un piccolo saggio, questo, della profonda innervatura nel tessuto finzionale del modello giallistico come nell’immaginario della Di Martino della sua cultura classica, della sua predilezione per le tragiche figure femminili del teatro e del mito greci, capaci di vivere fin in fondo passioni assolute, quasi disumane, con una intensità perfino autodistruttiva. Ed anche della sua scrittura, limpida e diretta ma sorvegliatissima, elegante, di classica misuratezza, senza concessioni gergali o dialettali, e neanche alla mimesi delle strutture sintattiche del parlato; mai sciatta o banale, depurata da ogni volgarità ma non edulcorata, si conserva fedele alla estrazione culturale dei suoi personaggi e propria, unitonale si potrebbe definire, scandita melodicamente, per lo più, su un andante, un ritmo adatto alla riflessione e all’analisi. Forse anche anomala in relazione al genere, ma consonante con la qualità essenzialmente “aristocratica” delle storie, che tale resta anche nella tangenza con gli aspetti ambientali e finzionali più crudi e realistici. Il talento di Elettra, poi, che manovra oscuramente tutta la vicenda, giocando con la vita altrui, annodando i fili di una trama che conduce ad una morte inattesa e non voluta, manovrando lo stesso investigatore, è molto simile al talento di un Mr. Ripley o di altri inquietanti personaggi dei romanzi di Patricia Highsmith, impunite epifanie del male dal profondo delle anime. Non ambizione, né avidità di denaro o bramosia di potere nei moventi dei crimini e nella dinamica delle intimistiche storie nere piuttosto che gialle di Linda, ma perversioni dei sentimenti e della ragione.

Anche la sua Firenze, in questo romanzo che ne percorre le strade e le piazze cittadine, dal quartiere e dalla piazza di Santa Maria Novella a piazza

della Repubblica e via Tornabuoni, dai lungarni alle panoramiche vie collinari attraverso il punto di vista dell'io narrante, travestimento della visione del suo autore, è una Firenze dal doppio volto, aristocratica e plebea al tempo stesso, sospesa tra passato e presente, tra il caos chiassoso di una città turistica e sempre più multi-etnica e la serena compostezza delle sue architetture, il silenzio e la segreta intimità dei suoi vicoli antichi:

I vicoli antichi, dedicati come in un torneo medievale al Sole, al Moro e alla Spada, sono sempre freschi e deserti, ma piazza della Repubblica e via de' Calzaioli, come le botteghe serrate, ricordano le fiere di Bruegel, abbandonate come sono a cartomanti e giocolieri, a musei e danzatori muniti di piattini ove saltellano le monete. (Di Martino 1996, 50)

E non manca un certo fastidio per la "profanazione" consumistica dell'anima di una città che, tuttavia, sa ancora offrire preziose oasi per un intimo *otium*:

Escludo la profanata via dei Calzaioli dove anche gli stucchi dell'ex caffè Gilli guardano allibiti i metraggi di pizze plastificate sottostanti, dove anche San Tommaso a Orsanmichele punta l'indice non più verso il cuore del Cristo, ma contro un repellente Ufficio di Cambio, lì di faccia, piastrellato come una macelleria. Giro intorno al nostro Bel San Giovanni e risalgo via dei Tornabuoni ancora sana, nonostante qualche impudente vetrina. Punto all'amata Seeber, stretta tra la rassicurante cartoleria Pineider e i bocconcini prelibati di Procacci. La libreria Seeber è come l'antro dei tesori, con le ariose volte antiche, i grandi lunghi tavoli con i libri comodamente distesi, gli ampi scalini per sedersi e soprattutto gli abilissimi commessi che, se non li cerchi, sono immateriali come gli angeli. (Ivi, 194-195)

Firenze è mutata, nel tempo, non solo nel tessuto urbano, ma soprattutto nell'animo dei fiorentini:

Al Forte Belvedere una mostra sul vedutismo offre a tutti i *laudatores temporis acti* l'occasione del lamento aristocratico su Firenze tanto cambiata: si alza dovunque il pianto sul ghetto spianato, sui tiratoi scomparsi, sulle moline abbattute, sui conventi soppressi, sul ponte mutilato. Ma non basta qualche milione di pietre perse o cadute a compromettere lo scheletro nobilissimo di Firenze: sono i fiorentini che ne costituiscono la carne e il sangue a essere miseramente crollati nelle contraffazioni e nella volgarità del quotidiano. (Ivi, 152)

La mostra citata dal protagonista del romanzo si tenne effettivamente al Forte Belvedere dal 26 giugno al 30 settembre del 1994 (*Firenze e la sua immagine. Cinque secoli di vedutismo*) e quasi sicuramente non lasciò indifferente la scrittrice, preparando il terreno per la sua incursione nella storia di quella Firenze perduta che le immagini le avevano fatto rivivere, con il racconto "Il Ghetto di Irene" (2002) e il successivo romanzo *La Donna d'Oro* (2003)²³.

²³ Vedi Bacchereti 2015, *infra*, 303-327.

L'incidente di via Metastasio si configura come un giallo anomalo, dove il crimine è piuttosto un "incidente", un intreccio di casualità innescato da un disegno perverso, senza un vero "assassino" ma con un esecutore inconsapevole e un innocente colpevole. A distanza di quasi dieci anni dalla pubblicazione di *Troppo bella per vivere*, definisce in modo più compiuto la fisionomia di una scrittrice che merita di essere sdoganata dai confini sempre riduttivi dell'etichetta di giallista, e alla quale conviene, se mai e se proprio si vuole in tempi di sfrenata ibridazione narrativa, magari solo per immediatezza comunicativa, la definizione allargata del genere come "scrittura del mistero" di matrice lucarelliana (cfr. Lucarelli 2007), quando questo si annida nel lato sinistro del cuore²⁴. Forse lei stessa lo aveva percepito, e aveva riconosciuto come proprio *L'incidente di Via Metastasio*, se aveva deciso di esibire in copertina il suo vero nome, con il quale firmerà d'ora in poi numerosi racconti pubblicati nelle citate antologie dedicate alla "sinistramente incantevole" Toscana (cfr. Preston 2002), che proliferano soprattutto negli anni Duemila per mano di autori toscani fortemente legati al loro territorio²⁵. Alla pratica costante della forma breve si affiancano le più impegnative prove romanzesche, sempre collocate in una terra di mezzo tra giallo e nero, con l'apparente eccezione di *La Donna d'Oro*, romanzo storico ambientato nella Firenze 1884, l'anno prima dello sventramento dell'antico centro medievale della città ex capitale d'Italia, per la creazione di un nuovo assetto urbano (l'attuale Piazza della Repubblica e vie adiacenti), modulato tuttavia nella dimensione finzionale della scrittura inquirente e investigativa. Lucilla, la ragazzina diciassettenne primattrice e voce narrante, attraverso il cui sguardo Linda restituisce al lettore le immagini vive di un mondo perduto e dei suoi fantasmi, fedele al suo nome di battesimo, si ostina a far luce su un "mistero" al quale, direbbe Lucarelli, non può

²⁴ Mistero indica qualcosa di non spiegato che solleva dubbi e genera sospetti, suscita interrogativi che non si accontentano di evidenze ingannevoli e di facili certezze. Un mistero, per meritarsi di essere raccontato, inoltre, deve essere inquietante, insoluto, emotivamente coinvolgente e, soprattutto, insiste Lucarelli, "imperdonabile". Non si può permettergli di esistere: bisogna sapere, aprire un'indagine, cercare ciò che è nascosto. Può essere un fatto di sangue, una serie di delitti, oppure, semplicemente, non trovare le cose al consueto posto, svegliandosi una mattina. Ha a che fare con la metà oscura del vissuto quotidiano, il "lato sinistro del cuore" o il cuore di tenebra delle nostre città (vedi anche Bacchereti 2010).

²⁵ Una non facile ricognizione ha consentito di stilare una bibliografia crediamo abbastanza completa: "Ricordi del futuro" (*Toscana delitti e misteri*, 2000), "Problemi di cuore" (*Delitti per vedere*, 2001), "Il ghetto di Irene" (*Cronache di delitti lontani*, 2002), "Roba mia" (*Almanacco del giallo*, 2004a), "Disfecemi Maremma" (*Giallo Maremma*, 2004), "Come Osiri" (*Crimini etruschi*, 2006). A questi si aggiungono i due racconti a quattro mani con Alberto Eva, *Citofonare Daniela o Cecilia. Due racconti gialli* (2003). Presso la casa editrice Laurum, è infine uscita, voluta dalla sorella Franca come "libro di congedo", la raccolta postuma, *Dimenticare mai* (2010b) che presenta dieci racconti lasciati manoscritti dalla scrittrice, dieci storie dall'inconfondibile marchio di fabbrica dimartiniano, storie di ordinaria "normalità", dove improvvisamente niente è come appare e si svelano intrecci complessi, labirinti interiori, verità sorprendenti.

“perdonare di esistere” (Lucarelli 2007, 122), con conseguenze tragiche²⁶. Per questo aspetto *La Donna d’Oro* proseguiva sulla rotta tracciata nel 1997 con la pubblicazione presso un piccolo editore fiorentino, Carlo Zella, di *Isola sempre*, romanzo ambientato a Capri, col quale Di Martino si era già definitivamente sganciata dal circuito editoriale dei “Gialli” mondadoriani, e anche dal modello poliziesco che *Troppo bella per vivere* e *L’incidente di Via Metastasio* interpretavano, seppure in misura e maniera diversa. Qui, come ne la *Donna d’Oro*, l’investigatore è un ragazzino, un liceale quindicenne, fatalmente attratto dal mistero che circonda la scomparsa (forse in mare, ma il corpo non è mai stato ritrovato), qualche anno prima, della madre di una compagna di scuola: come scomparsa, senza lasciar traccia, improvvisamente, è la bellissima zingara ebrea, la “donna d’oro” del Ghetto. Anche in *Malakos. La vetta dei misteri* (Laurum 2005) ingredienti tipici del giallo tradizionale (un cadavere inspiegabile, una camera chiusa, un’atmosfera inquietante) offrono in realtà il pretesto per indagare nelle complesse e contorte dinamiche di una *liaison dangereuse*. Agente catalizzatore è ancora una figura femminile, Elsa Donati, complessata ma passionale, mossa da un cupo desiderio di vendicarsi di Benedetto, aspirante poeta, che ha amato e le ha preferito un’altra, Elisia, figlia di un editore, che apertamente lo tradisce con il marito di Elsa. Un *ménage* a quattro potenzialmente esplosivo, confinato nella notte di Capodanno a Malakos, una solitaria villetta sul Monte Amiata. Quello che accade nella villetta intrappolata dalla neve, rimarrà un mistero impenetrabile, con una soluzione, come disse l’autrice presentando il libro, che “torna solo a un cane saggio e a ventiquattro lettori (gli amici intimi)”.

Linda muore il 7 dicembre 2005, ma non scompare dalle librerie, grazie alla casa editrice Laurum e alla cura di Graziano Braschi: postumi sono pubblicati i romanzi *Come un filo d’erba nel deserto* (2008) e *Il giardino delle monache*, e la raccolta di racconti *Dimenticare mai* (entrambi nel 2010). Con *Come un filo d’erba nel deserto* Di Martino sembra tornare alle origini, costruendo un intricato *police procedural*, sulla falsariga di *Troppo bella per vivere*, ma dilatandolo con un sapiente gioco ad incastro di casi di ordinaria, piccola

²⁶ Si veda in questo numero di *LEA* 2015, il mio studio: *Linda Di Martino, La Donna d’Oro. Miserie e nobiltà della Firenze perduta*, 303-327. Il romanzo fu premiato con il Fiorino d’oro in occasione del Premio Firenze 2003 con la seguente motivazione: “Quello che Linda Di Martino ha prescelto per il suo romanzo è il periodo postrisorgimentale, allorquando, tramontati l’ideal sublime e le certezze del riscatto nazionale, si avvertono più acuti i contrasti e germinano le crisi. L’Italia è alla ricerca di se stessa. Letterariamente siamo nella scia dei “racconti neri”, prodotti d’esistenze inquiete, ribelli, spesso morbose, talvolta novatrici. È anche l’epoca dei “Misteri di Firenze”, comparsi per l’appunto in quel 1884, da cui Linda Di Martino fa partire la storia di Lucilla, ragazza diciassettenne, esile e bella, una selva di capelli “castagni”, sviluppatrice e vittima di una vicenda intricata, che si conclude tragicamente, e che la scrittrice svolge, rivivendo con disinvolta proprietà ed efficacia l’epoca lontana, segnandola di personaggi così incisivi e tormentati che difficilmente dimenticheremo”.

criminalità che inquietano il vissuto quotidiano di Valore, piccolo paese tra San Piero a Sieve e Vaglia, a una ventina di chilometri da Firenze, con una Stazione di Carabinieri composta da quattro giovani reclute, un brigadiere e un maresciallo. Come sempre, il racconto è condotto in prima persona e al presente da uno di loro, Calogero Catania, con la consueta quotidiana registrazione dei fatti, nel tempo lineare di un mese, dal 15 febbraio al 15 marzo di un anno non detto: “Di noi quattro carabinieri, tutti giovani, io e Nesticò siamo siciliani, Pelico piemontese, Marcolin friulano; poiché il brigadiere Garda è nato a Roma da padre milanese e madre napoletana, giustamente il maresciallo Bartolacci, l’unico toscano, sostiene che se funzioniamo noi, funziona tutta l’Italia” (Di Martino 2008, 20). I casi che sono chiamati a risolvere sono apparentemente semplici (a partire da un presunto suicidio) o banali (il furto di un quadro di valore, la sparizione di un documento storico, uno scambio di persona), ma le indagini, estese da Valore fino a Fiesole e Firenze, in ambienti alto-borghesi e professionali, nel drammatico e imprevedibile finale, li rivelano altrettante tessere dello stesso mosaico criminoso. Al centro del quale è ancora una figura femminile, un dottor Jekyll/Mister Hyde, ma senza l’alibi della sperimentazione scientifica, assecondata da un compagno che ne condivide la perversa e assoluta inclinazione al male, oltre l’apparenza di solare bellezza, di giovanile purezza e gioiosa semplicità: “Perché entrambi avevano l’indifferenza dei malvagi puri, spandevano il male con la spontaneità noncurante di chi non discerne il male, lo fa e basta, con l’inevitabilità con cui un fiore esprime il suo odore” (ivi, 319). A tirare le fila di una storia crudele, nella quale si trova personalmente coinvolto, è lo stesso Calogero Catania, e il poliziesco sfuma nella coloritura inquietante del *noir*, dove, se pure alla fine si svela la trama delittuosa e il “chi è stato”, è negata qualsiasi consolazione:

Stavolta te la racconto io una favola, una storia, e protagonista non è la solita vittima che soffre e subisce, tace per poi trionfare. I protagonisti sono tanti, se mai, tutte vittime che rimangono vittime, senza possibilità di riscatto, senza neppure la consapevolezza del torto subito, senza la consolazione dell’ingiustizia sofferta. (Ivi, 315)

Anche nell’idilliaca, ordinata ed armonica convivenza di cinque signore sole, non più giovanissime, che in Firenze coabitano un appartamento propiciente un appartato giardino interno, quieto e discreto *hortus conclusus* racchiuso tra le mura degli edifici confinanti, scoperto per caso dal pittore protagonista e narratore di *Il giardino delle monache*²⁷, si insinuano le ombre

²⁷ Quando Linda abbia scritto questo romanzo e perché sia rimasto inedito fino a cinque anni dopo la sua scomparsa, non saprei dire con sicurezza documentaria. Ma la data *post quem* è sicuramente il 1994, dato che la vicenda si immagina tra il gennaio e l’agosto 1994, scandita dalle consuete pagine di registrazione diaristica della voce narrante, rubricate stavolta sotto l’indicazione del mese e non dei giorni, con andamento lineare ma non omogeneo, in contem-

del male: quando due donne della piccola comunità vengono trovate uccise, verificata l'inconcludenza delle indagini ufficiali, le sopravvissute e il pittore avviano una indagine privata in piena autonomia, fino alla rivelazione che il male si annida in profondità proprio in quell'oasi di pace apparente; non proviene dall'esterno ma dalla distorsione patologica di un sentimento che trasforma un sogno in un incubo, una "dea" in un mostro, un'illusione di purezza e di serenità in un atto omicida. E non si uccide solo con l'atto materiale, fisico: "Uccidere è considerato il supremo dei delitti, ma è condannato come tale solo quando esiste spargimento di sangue o esibizione di brutalità. Eppure tanti sono quelli che negli altri avvelenano anime, strangolano aspirazioni, annegano desideri, dissanguano sentimenti: questi assassini non sono perseguiti né perseguibili" (Di Martino 2010, 15). Dall'intricato "guazzabuglio" del cuore umano, dalle oscurità dei labirinti interiori, dalle stesse perversioni dell'intelletto derivano i casi criminosi, consumati in interni aristocratici o borghesi, che Di Martino racconta, obbediente all'imperativo categorico del genere che vuole rivelato "il mistero a piccole dosi" (cfr. Lucarelli 2007) e l'indicazione finale del "chi è stato". Eppure, a mistero svelato, le ombre non si dileguano, lo strappo nel cielo di carta del teatrino quotidiano della Firenze "bene" non si ricuce, e il male che è stato attraversato, con tutto il peso di una violata umanità, lascia tracce profonde e incancellabili anche in coloro che hanno condotto l'indagine.

Riferimenti bibliografici

- Alberti Paola, Bonucci Antonio, De Rossi Franco *et al.* (1999), *La consistenza*, Milano, Jaca Book.
- Alberti Paola (2002), *Il delitto si addice ad Eva*, Milano, Jaca Book.
- Alberti Paola, Braschi Graziano, Cardelicchio Riccardo *et al.* (2004), *Giallo di Maremma. Racconti gialli e noir*, Pitigliano, Laurum.
- Alberti Paola, Braschi Graziano, Nelli Divier *et al.* (2005), *Giallo pisano. Racconti gialli e noir*, San Giuliano Terme, Felici.
- Alberti Paola, Blundo Irene, Bonavoglia Anna Maria *et al.* (2006a), *Crimini etruschi*, Pitigliano, Laurum.
- (2006b), *Lezioni di cattiveria*, Pitigliano, Laurum.
- (2006b), "Messaggi degli angeli", in Ead., *Lezioni di cattiveria*, Parte seconda, Pitigliano, Laurum.

poranea con le prime udienze del processo a Pietro Pacciani, accusato di essere il serial killer delle coppie, il già citato "Mostro di Firenze", che compare anche in un *flash* del racconto. Il *plot* si avvia proprio con l'arrivo di alcune deliranti lettere-confessioni anonime di probabili mitomani "aspiranti-mostro" al giornalista, amico e coinquilino del pittore, che si occupa della cronaca nera cittadina e in particolare del caso, con il quale, per il resto, non ha altri riferimenti.

- Alberti Paola, Chiostrì Jacopo, Torre Elena (2007a), *Toscana da brivido. Delitti e misteri sottozero*, Firenze, Sassoscritto.
- Alberti Paola, a cura e con un racconto di (2015), *Cattive bambine. Racconti del Premio Letterario Europa per autrici noir*, Cascina (Pi), Carmignani Editrice.
- Alberti Paola, Blundo Irene, Braschi Graziano *et al.* (2007c), *Un mare di delitti*, prefazione di Franco Valler, Pitigliano, Laurum.
- Alberti Paola, Blundo Irene, Bruni Lucia *et al.* (2007d), *Eva noir. Antologia rosa del giallo toscano*, Massarosa, M. Del Bucchia.
- Alberti Paola, Braschi Graziano, Calamandrei Sergio *et al.* (2008), *Crimini di regime*, Pitigliano, Laurum.
- Alberti Paola, Antonetti Maurizio, Bruni Lucia *et al.* (2009a), *L'ombra del sospetto*, prefazione di Luciano Luciani, Massarosa, M. Del Bucchia.
- Alberti Paola, Asciti Claudio, Ballario Giorgio *et al.* (2009b), *Crimini di piombo*, a cura di Daniele Cambiaso e Angelo Marenzana, Pitigliano, Laurum.
- Alberti Paola (2014), *Angela Lucio e le erbe cattive*, Arcidosso, Grosseto, Effigi.
- Aloigi Giacomo, Bruni Lucia, Calamandrei Sergio *et al.* (2008), *Delitti a regola d'arte. Storie gialle e noir*, prefazione di Giuseppe Previti, Massarosa, M. Del Bucchia.
- Bacchereti Elisabetta (2008), "Giallo e noir: dalla tradizione al postmoderno", *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, 78-79-80, agosto-dicembre, 105-142.
- (2010), "Un'idea di noir. Lucarelli par lui-même", in Maria Pia de Paulis (a cura di), *L'Italie en jaune et noir*, Paris, Sorbonne Presses, 98-106.
- (2015), "Linda Di Martino, *La Donna d'Oro*. Miserie e nobiltà della Firenze perduta", *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 4, *infra*, 303-327.
- Braschi Graziano (1987), *Un breve brivido. Ministorie poliziesche insolite misteriose*, Firenze, F. Cesati.
- Braschi Graziano, a cura e con postfazione di (2000), *Toscana delitti e misteri: racconti gialli e neri*, Firenze, C. Zella.
- Braschi Graziano, Cardelicchio Riccardo, Cecchi Stefano *et al.* (2001), *Delitti per ridere. Racconti giallo-comici*, prefazione di Dario Cecchini, Firenze, C. Zella.
- Braschi Graziano (2002), *L'oltrarno del maresciallo Guarnaccia*, <www.strano.net/ombreditoscana/preston.htm> (09/2015).
- Braschi Graziano, Gori Leonardo, Pastor Ben *et al.* (2002), *Cronache di delitti lontani*, prefazione di Douglas Preston, Bresso, Hobby&Work.
- Braschi Graziano, Conti Luca, a cura di (2003c), *Almanacco del giallo toscano 2004*, San Miniato, FM.
- Braschi Graziano, Conti Luca, a cura di (2009c), *Almanacco del giallo toscano*, vol. I, Lucca, Del Bucchia.
- Bruni Lucia (1993), *Mia Nonna. Elena di Bombe*, prefazione di Franco Manescalchi, Firenze, Polistampa.
- (2005), *Il segreto della Madonna della Seggiola*, Palermo, Flaccovio Editore.
- (2008), *Il segreto di Raffaello*, Palermo, Flaccovio Editore.
- Bruni Lucia, Calamandrei Sergio, Cardelicchio Riccardo *et al.* (2009), *Antologia gialla di Toscana*, prefazione di Mario Spezi, Massarosa, M. Del Bucchia.
- (2010), *Pontormo e l'acqua udorosa*, Palermo, Flaccovio Editore.
- (2013a), *A veglia in Toscana. Storie popolari al canto del fuoco*, Ghezzano, Felici.

- (2013b), *Benvenuto Cellini e il ricciolo indiscreto*, Palermo, Flaccovio Editore.
- Buticchi Marco, Nelli Divier, Nepi Daniele *et al.* (2005), *Tra giallo e noir. Amore e morte in Versilia*, Massarosa, M. Del Bucchia.
- Calvino Italo (1991 [1964]), *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falsetto, prefazione di Jean Starobinski, vol. I, Milano, Mondadori, 1185-1204.
- Cardellicchio Riccardo, Macchiavelli Lorianò, Vichi Marco *et al.* (2006), *Pistoia gialla e noir. Racconti*, prefazione di Francesco Guccini, Massarosa, M. Del Bucchia.
- Catania Mario (2013), *Il mostro di Firenze. La verità oltre la Cassazione*, Roma, Albatros.
- D'Altilia Tommaso (2001), *Mostro d'autore*, Bologna, I Libri del Paese.
- Damiani Raffaele, Giorgi Consorti Rossana, Martina Michele *et al.* (2007-2009), *Toscana fra crimini e misteri*, a cura di Paola Alberti, Pisa, Felici.
- Di Bernardo Giuseppe, Ialuna Bruno, Sangiovanni Emma *et al.* (2007), *Tra giallo e noir. Delitti per sport*, prefazione di Franco Ballerini, Massarosa, M. Del Bucchia.
- Di Martino Linda (1996), *L'incidente di via Metastasio*, "Il Giallo Mondadori" n. 2497, Milano, Mondadori.
- (1997), *Isola sempre*, Firenze, C. Zella.
- (2001), "Problemi di cuore", in Graziano Braschi, Riccardo Cardellicchio, Linda Di Martino *et al.*, *Delitti per ridere. Racconti giallo-comici*, Firenze, C. Zella, 39-48.
- (2002), "Il Ghetto di Irene", in Leonardo Gori, Ben Pastor, Giampaolo Simi *et al.*, *Cronache di delitti lontani*, prefazione di Douglas Preston, Bresso, Hobby & Work, 119-154.
- (2003a), *La Donna d'Oro*, Pitigliano, Laurum.
- Di Martino Linda, Eva Alberto (2003b), *Citofonare Daniela o Cecilia. Due racconti gialli*, Firenze, Pagnini e Martinelli editori.
- (2003c), "Roba mia", in Graziano Braschi, Luca Conti (a cura di), *Almanacco del giallo toscano*, San Miniato, FM.
- Di Martino Linda (2004), "Disfecemi Maremma", in Paola Alberti, Graziano Braschi, Riccardo Cardellicchio *et al.*, *Giallo di Maremma. Racconti gialli e noir*, Pitigliano, Laurum, 107-148.
- (2005), *Malakos, la vetta dei misteri*, Pitigliano, Laurum.
- (2006a), "Come Osiri", in Paola Alberti, Irene Blundo, Anna Maria Bonavoglia *et al.* *Crimini etruschi*, Pitigliano, Laurum, 371-391.
- (2008), *Come un filo d'erba nel deserto*, Pitigliano, Laurum.
- (2010a), *Il giardino delle monache*, Pitigliano, Laurum.
- (2010b), *Dimenticare mai*, Pitigliano, Laurum.
- Drinna Domizia (1987), *Troppo bella per vivere*, Milano, Mondadori.
- Eva Alberto (1980), *Vè lo assicuro io*, "Il Giallo Mondadori" n. 1665, Milano, Mondadori.
- Filastò Nino (2012 [2005]), *Storia delle merende infami*, Firenze, Maschietto.
- Fogazzaro Antonio (1895), *Piccolo mondo antico*, Milano, Casa Editrice Galli.
- Fruittero Carlo, Lucentini Franco (1983), *Il palio delle contrade morte*, Milano, Mondadori.
- (1991), *Enigma in luogo di mare*, Milano, Mondadori.
- Giuttari Michele, Lucarelli Carlo (1999), *Compagni di Sanguè*, Milano, BUR.
- Giuttari Michele (2006), *Il mostro. Anatomia di un'indagine*, Milano, Rizzoli.

- Grimaldi Laura [pseudonimo Alfred Grimm] (1960), *Attento, poliziotto*, Milano, Ponzoni, "I gialli del canarino", n. 6.
- (1996), *Perfide storie di famiglia. Il sospetto. La colpa. La paura*, Milano, M. Tropea.
- Harris Thomas (1999), *Hannibal*, London, Heinemann.
- James P. D. (1972), *An Unsuitable Job for a Woman*, London, Faber and Faber. Trad. it. di Ettore Capriolo (1988), *Un lavoro inadatto ad una donna*, Milano, Mondadori.
- Lucarelli Carlo (1994), *Lupo Mannaro*, Roma, Theoria.
- (1997), *Almost Blue*, Torino, Einaudi.
- (2000), *Un giorno dopo l'altro*, Torino, Einaudi.
- (2007), *Il mistero a piccole dosi: scritti e interviste*, Roma, Datanews.
- (2013), *Il sogno di volare*, Torino, Einaudi.
- Marani Anna (2006), *Malia d'Eurasia*, Bologna, LucidaMente.
- Marani Anna, Torre Elena (2009), *Erode e la psicopatia dell'allenamento*, Forlì, Romano.
- (2010), *L'eroe*, Firenze, Romano Editore.
- (2011), *E3*, Firenze, Romano Editore.
- Mazzetti Fausto (2014), *L'assassino della falce di luna. Misteri e ombre sui delitti del mostro di Firenze*, Roma, Viola Editrice.
- Mondello Elisabetta (2010), *Crimini e misfatti*, Roma, Perrone.
- Nabb Magdalen (1981), *Death of an Englishman*, London, Collins. Trad. it. di Liam J. Nabb (1995), *Morte di un inglese*, Milano, Rusconi.
- (1982), *Death of a Dutchman*, London, Collins. Trad. it. di Liam J. Nabb (1994), *L'olandese*, Milano, Rusconi.
- (1983a), *Death in Springtime*, with an introduction by George Simenon, London, Collins. Trad. it. di Liam J. Nabb (1995), *La montagna della morte*, Milano, Rusconi.
- (1983b), *The Enchanted Horse*, Glasgow, HarperCollins. Trad. it. di Paola Novarese (1993), *Rumori di galoppo lontano*, Trieste, Einaudi ragazzi.
- (1985), *Death in Autumn*, London, Collins. Trad. it. di Liam J. Nabb (1994), *La straniera in pelliccia*, Milano, Rusconi.
- Nabb Magdalen, Vagheggi Paolo (1986), *The Prosecutor*, London, Collins.
- Nabb Magdalen (1987), *The Marshal and the Murderer*, London, Collins.
- (1988a), *The Marshal and the Madwoman*, London, Collins, <<http://epubbookonline.com/b/2452/magdalen-nabb/the-marshal-and-the-madwoman>> (09/2015). Trad. it. di Antonia Gargiulo (2003), *La pazza e il maresciallo*, Antella, Passigli.
- (1988b), *The Marshal's Own Case*, London, Collins.
- (1991), *The Marshal Makes his Report*, London, Collins. Trad. it. di Beatrice Donin (2004), *Morte a palazzo*, Antella, Passigli.
- (1993), *The Marshal at the Villa Torrini*, London, HarperCollins.
- (1996), *The Monster of Florence*, London, HarperCollins.
- (1999), *Property of Blood*, Zurich, Diogenes Verlag. Trad. it. di Luca Merlini (2001), *Legame di sangue*, Firenze, Passigli.
- (2001), *Bouchercon 2001 – A Capital Mystery. The 32nd World Mystery Convention* (November 1-4), Arlington (VA), <<http://italian-mysteries.com/MNnap.html>> (09/2015).
- (2002), *Some Bitter Taste*, Zurich, Diogenes Verlag. Trad. it. di Beatrice Donin (2006), *Qualcosa di amaro*, Firenze, Passigli.

- (2004), "Exclusive Interview with Magdalen Nabb", *Italian-mysteries.com* (Florence, Italy, September 10, 2004), <<http://italian-mysteries.com/nabb-interview-part01.html>> (09/2015).
- (2006), *The Innocent*, London, Arrow.
- (2008), *Vita nuova*, Bath, Windsor/Paragon.
- (2015), *Exclusive interview with Magdalen Nabb*, Florence, Italy, 10 September; online: <<http://italian-mysteries.com/nabb-interview-part01.html>> (09/2015).
- Parigi Riccardo, Sozzi Massimo, Vignali Laura *et al.* (2006), *Toscana in giallo*, a cura di Paola Alberti, Pisa, Felici.
- Powerful Frank (2014), *Storia del Mostro di Firenze. Vol I. L'esordio* (1968-1989), Genova, Centro Leonardo.
- Preston Douglas (2002), *Introduzione* a Leonardo Gori, Ben Pastor, Giampaolo Simi, Mario Spezi *et al.*, *Cronache di delitti lontani*, Milano, Hobby and Work, 7-12.
- Preti Cristina (2011), *La donna che morì bevendo caffè*, Milano, Eclissi.
- (2012), *Ma per fortuna è una notte di luna. Trilogia pucciniana con delitto*, Milano, Eclissi.
- Preti Cristina, Bezzon Emiliano (2014), *Breva di morte*, Milano, Eclissi.
- Preti Cristina (2015), *Pomeriggio alle antiche Terme*, Cocquio Trevisago, 0111 Edizioni.
- Scerbanenco Giorgio (1969), *Milano calibro 9*, Milano, Garzanti.
- Spezi Mario, Douglas Preston (2006), *Dolci colline di sangue: il romanzo sul Mostro di Firenze*, Milano, Sonzogno.
- Spini Giorgio (1936), *La bottega delle meraviglie*, "Il Giallo Mondadori", Milano, Mondadori.
- Stasio Marilyn (2007), "Magdalen Nabb, Mystery Writer in Italy, dies at 60", *The New York Times*, NYC, 28 August; online: <http://www.nytimes.com/2007/08/28/arts/28nabb.html?_r=0> (09/2015).
- Stones Rosemary (2007), "Magdalen Nabb Obituary", *The Guardian*, London, 27 August; <<http://www.theguardian.com/news/2007/aug/27/guardianobituaries.booksobituaries>> (09/2015).
- Trevisanello Liri, De Pieri Erika (2013), *Il mostro di Firenze*, Ponte di Piave, Becco-Giallo.
- Torre Elena (2015), *Il segreto dei custodi della fede. Mistero sulla via Francigena*, Milano, Cairo Editore.
- Verasani Grazia (2004), *Quo vadis, Baby*, Milano, Colorado Noir.

Lucia Marcucci, maestra verbovisiva

Federico Fastelli

Università degli Studi di Firenze (<federico.fastelli@unifi.it>)

Abstract

This article considers the work of visual-poetry artist and poet Lucia Marcucci. It aims to exemplify the complexity and aesthetic importance of her works. Mischievous irony, political awareness and the unending need for experimentation are but a few of the main qualities of Marcucci's work identified here. Combined, they entitle this Tuscan artist to be considered one of the masters of her artistic and literary era.

Keywords: *artist book, Gruppo 70, Lucia Marcucci, Neo-Avant-garde, visual poetry*

Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder
in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.
(Adorno 1970, 16)¹

The wide multitude wanted to seem contrarian.
It meant that this type of nonconformism had to be mass-produced.
(Andy Warhol)

Nel 1988 la Cooperativa La Favorita di Verona pubblicava il Catalogo della Mostra itinerante dal titolo *Poesia visiva, 1963-1988: 5 maestri...*, che includeva, entro tale tassonomica insegna, opere di Ugo Carrega (1935-2014), Stelio Maria Martini (n. 1934), Eugenio Miccini (1925-2007), Lamberto Pignotti (n. 1926) e Sarenco (n. 1945). Innegabili, certo, i motivi delle autoconsacrazioni a maestri della stagione verbovisiva dei cinque artisti, eppure più che opinabile il tentativo storicizzante, intanto parziale, a dire il vero, in

¹Trad. it. di De Angelis 1977, 11: "Gli irrisolti antagonismi della realtà si ripresentano nelle opere d' arte come problemi immanenti della loro forma".

quanto gravato da alcune assenze, tra cui, qui almeno, interessa sottolineare quella di Lucia Marcucci (n. 1933).

Se fosse giusto questione di date a determinare l'alta investitura, come si può intendere dall'arco cronologico segnalato opportunamente nel titolo stesso 1963-1988 – dove, evidentemente, la seconda non chiude quell'esperienza, almeno col senno di poi, ma la prima sicuramente si pone come fondativa –, allora si sarebbero potute considerare le pionieristiche prove, oggi documentate da numerosi cataloghi, che Lucia Marcucci realizza proprio in quella famigerata, epocale e in verità molto simbolica annata del '63. Penso per esempio a *L'appetito vien mangiando* (1963), collage su carta, che, pure in forma di prototipo, almeno da un punto di vista squisitamente formale – il cosiddetto “collage largo” (Pignotti, Stefanelli 2011, 137 e sgg.) essendo probabilmente il grado zero della poesia visiva per immediatezza tecnica – mostra già le caratteristiche più tipiche e assolute della poetessa. La composizione sovrappone alcune pubblicità di generi alimentari – la famigerata scatoletta della Simmenthal campeggia, quasi alla maniera della Pop Art, al centro dell'opera, mentre su uno dei due lati è posta la pubblicità del formaggino Galbani – agli *Studi intorno all'economia politica* (1840) di De Sismondi, di cui si possono ben riconoscere, sullo sfondo, alcuni brani; ed è anzitutto la graffiante ironia, che sarà poi caratteristica strutturale dell'intero macrotesto di Marcucci (Dorfles 1993), a reggere coerentemente l'opera: lo slogan pubblicitario “l'appetito vien mangiando”, già tratto da un noto proverbio, viene completamente decontestualizzato, con il richiamo alle abitudini alimentari della civiltà contadina, trattate appunto da De Sismondi nei brani ritagliati del suo saggio. Un esercizio interpretativo mette in luce numerose implicazioni sociopolitiche, che ricollocano già l'attività di Marcucci entro le più aggiornate e innovative della sua generazione: il contrasto tra due società profondamente differenti, intanto, è qui evidentemente imposto da una nuova modernità, e si tratta di quel neocapitalismo colto nella sua fase aurorale, che sta pure alla base delle novità formali e sostanziali nell'ambito delle arti, e dunque della riflessione sulla epocale mutazione antropologica in atto tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, vero *must* del pensiero critico di quegli anni, che, in effetti, prende spunto anche dalla produzione industriale del cibo – e su questo punto tutti ricordiamo, naturalmente, la posizione estremista di Pier Paolo Pasolini, avendo indelebili nella mente, accanto ad alcune sue interviste, le ultime, certo più tarde e mostruose, declinazioni del cibo come escremento, rappresentate filmicamente nel “Girone della Merda” dello scandaloso *Salò e le 120 giornate di Sodoma* (1975). Ma c'è di più: “l'appetito vien mangiando” è anche lo slogan che meglio emblemizza la cultura del consumo *tout court*, dove è chiaro che sia l'etica del desiderio a porsi come imperativo assoluto del capitalismo avanzato che, nella sua forma più rappresentativa e diretta, la pubblicità, è da assimilare alla Legge, secondo il celebre movimento, descritto da (Lacan 2004), per cui sarebbe il nostro super-io, in epoca di consumi di

massa, ad intimarci di “godere”, per poi colpevolizzarci di non riuscire a farlo, il godimento risultando infine perennemente insoddisfatto (Dumoulié 1999). D’altra parte, qualcuno senz’altro lo ricorderà, già Artaud, molti anni prima, aveva definito il desiderio proprio come “appétit de vie” (Artaud 1938, 154; “appetito di vita”, trad. it. di Capriolo, Marchi 1968, 217). Fatto sta che il collegamento tra desiderio quasi erotico e pubblicità di generi alimentari è sempre piuttosto diretto, e sottintende un vero e proprio bisogno della merce, desiderio di possesso della merce, proprio, che ri-organizza le dinamiche della società, e addirittura rivoluziona la percezione degli uomini che quella società, diligentemente, compongono (ovviamente si potrà fare riferimento, senz’altro, al lavoro di Deleuze e Guattari su *Capitalisme et schizophrénie* (vol. I, 1972, vol. II, 1980; trad. it. di Fontana 1975, vol. I e di Passerone 1987, vol. II) sebbene il celebre *anti-Edipo* sarà licenziato solo una decina di anni più tardi. Se ben si guarda al collage di Marcucci si vedrà, allora, come tutto ciò venga intelligentemente rappresentato con il ritaglio di una bocca di donna², incollata in verticale, da un lato, ad allegorizzare, stereotipicamente, il desiderio stesso: certo, la bocca è, prima di tutto, l’organo predisposto all’assunzione del cibo; però qui trattasi di una bocca voluttuosa, sensuale, la cui ridisposizione verticale rinverdisce la nota associazione bocca-vagina, o meglio, bocca-vagina dentata, e non ci sarà nemmeno bisogno di rimandare all’analisi condotta in *La pensée sauvage* (*Il pensiero selvaggio*, trad. it. di Caruso 1964) da Claude Lévi-Strauss (1962, 141 e sgg.) su questo punto. Così la serietà del discorso di De Sismondi, che sta sul fondo dell’opera di Marcucci, con il rigore tipografico ordinato del libro stampato, è letteralmente sormontato dalla violenza immaginativa della *réclame* pubblicitaria, al colmo del desiderio di possesso che essa stessa determina: tale desiderio è trasferito sui miti della società di massa, ovvero, come scrive Pignotti ne *Il Supernulla*, “la tecnica di persuasione utilizzata non va interpretata come tentativo di vendere merci, bensì desideri, che possono essere completamente assurdi, oppure reali, ma pur sempre creati artificialmente” (Pignotti 1974, 13).

Questo tema, che, come si vede, presenta motivi di estrema attualità per quegli anni, e pone davvero in posizione preminente il lavoro della Marcucci anche rispetto alla molto avanzata poesia visiva, è perseguito, negli anni successivi, con notevole coerenza. Si pensi, per esempio a *Quando l’America uccide*, del 1970, dove una voluttuosa e imbellettata bocca di donna pronuncia la frase di moraviana memoria “quando l’America uccide” (Moravia 1994 [1968], 1273), espressa con un fumetto nel quale una mano impugna la Statua della Libertà; oppure si pensi a *Che stupenda, deliziosa creatura* del 1972, un collage arricchito con l’intervento verbale diretto della poetessa, nel quale, di nuovo,

² Su questo punto, e in generale sulla figura della donna nella pubblicità, si veda Mucci, Pignotti (1978).

la metafora della bocca-vagina appare palese: una giovane donna, a bocca spalancata, sta per accogliere tra le proprie fauci un piccolo uomo, raccolto con un cucchiaino. È proprio il piccolo uomo a pronunciare, alla maniera del fumetto, la frase che dà il titolo all'opera, evidenziando così il palese rovesciamento del modello dominante di uomo come famelico divoratore di donne, e restituendo in verità ad un mito ben più antico la metafora positiva dell'utero come bocca (ancora, per approfondire, si potrà ricorrere a Lévi-Strauss 1962): la critica, in questo caso, si concreta sul modello femminile stesso, almeno nella misura in cui esso corrisponde, pure nella metamorfosi della donna da mangiata a mangiatrice, a ciò che gli uomini stessi desiderano, o, per dirlo con le parole della stessa Marcucci, "la donna... si ritrova simbolo oggettivato in un universo di significati creati e disposti dall'uomo" (Marcucci 1990, 391).

La poesia visiva di Marcucci, basterebbero questi pochi esempi, si dimostra estremamente originale e senza dubbio seminale: qualità, entrambe, che si richiedono, appunto, ad un maestro. Ciò, ovviamente, anche sul piano dell'evoluzione delle tecniche impiegate, e del rapporto tra il codice verbale, quello visivo e il supporto che ne raccoglie le reciproche interferenze. È ancora il 1964 quando, insieme alle prove di "collage largo", e quindi ai tentativi della cosiddetta poesia tecnologica, Marcucci pensa e realizza una serie di manifesti composti con caratteri in legno, con i quali, si capisce, il tentativo è quello di appropriarsi dei supporti tipici della propaganda politica, ribaltando ideologicamente la funzione dello stesso medium, ora ricondizionato e costretto a supportare una prassi estetica, che, evidentemente, è pure immediatamente politica. Un chiaro esempio di ciò è costituito da *Proverbio cinese* (1964), nel quale la celebre frase "se dai un pesce ad un affamato lo sfamerai per un giorno, se gli insegnerai a pescare lo sfamerai per sempre" è provocatoriamente seguita dalla chiosa "ma gli esperti, concependo secondo ragione, dichiarano apertamente che le masse denutrite mutando un mito o una leggenda possono destarsi dal letargo con la disperazione addosso", dove è caustico il controcoro della soluzione radicale, non senza una chiara eco del pensiero di Marcuse³, al canto liberale di una soluzione pacifica, ma palesemente paternalistica, relativamente alle sperequazioni economiche mondiali, all'alba di quel processo oggi noto col termine di globalizzazione. Al di là dell'aspetto semantico delle stringhe verbali utilizzate, comunque, interessa ora il mezzo espressivo, poiché, dopo la grande intuizione di Marshal McLuhan, solamente cambiando il medium sarà possibile cambiare il messaggio. Già in questa prima fase, sebbene prevalga, come sottolinea Rossana Apicella, e con lei parte considerevole della critica, "un eccessivo verbalismo" a fronte di

³ Ci si riferisce, ovviamente, alla posizione *lato sensu* terzomondista di Marcuse, il quale, come noto, confidava nelle possibilità emancipatorie delle moltitudini dei paesi più poveri e sfruttati del mondo. Si veda Marcuse (1967).

una non sempre raggiunta complementarità tra parola e immagine (Apicella 1974, 3), si deve constatare l'instancabile tendenza della poetessa a trasferire la sperimentazione di nuovi codici e nuove tecniche compositive all'interno di media storicamente egemonizzati dal punto di vista ideologico dal potere capitalistico: ridurre le necessità conflittuali apparentemente extra-artistiche di questo momento, che, a mio avviso, resta tra i più originali dell'intera carriera di Marcucci, a questioni di composizione degli spazi del collage, ovvero alla compiuta fusione-complementarità di parola e immagine, è assai ingenuo ideologicamente, e molto riduttivo dal punto di vista squisitamente estetico. La sintassi verbovisiva in generale, infatti, non si limita agli elementi grammaticali consueti, siano essi costituiti dalla parola o dall'immagine, o dall'eventualmente raggiunta (o meno) singlossia. È la mutazione concettuale della disposizione del soggetto di fronte all'opera d'arte stessa, a partire dalla presa di possesso di un medium estraneo alla comunicazione poetica, a costituire il fuoco di tale sperimentazione, così che la poesia visiva, specie se colta nella sua fase "tecnologica", può essere inclusa a livello dell'arte figurativa, e analizzata con gli strumenti propri di tale disciplina, solo in un senso molto rudimentale: essa, come afferma la stessa Marcucci, è essenzialmente l'opera autonoma del conflitto dell'uomo con i mezzi di comunicazione di massa, nell'ambito di una "guerriglia semiologica", così definita dallo stesso Gruppo 70, che mira alla riacquisizione da parte della poesia e delle lettere della "refurtiva verbale estorta dal sistema tramite le sue comunicazioni di massa (giornalismo, pubblicità, eccetera)" (Pignotti 1974, 117). Si pensi, in questo senso, alla serie di interventi che Lucia Marcucci compie sulle "civette" di alcuni quotidiani, ovvero sui poster cinematografici o pubblicitari, nei quali, talvolta, può mancare del tutto l'"immagine", e, allo stesso tempo, l'aspetto semantico soprattutto del segno verbale appare ancora di fondamentale rilevanza. Le intromissioni verbali dalla stessa artista, a commentare alla maniera del fumetto le immagini sullo sfondo, si pongono proprio come un cambiamento di segno di queste ultime: ho in mente opere come i vari *Sigh* della fine degli anni Sessanta, oppure *Waah*, del 1968, nei quali la "civetta" retrostante viene sbeffeggiata con ludica e quasi monellesca arbitrarietà da una scritta a tempera realizzata a mano libera, in palese e stretto rapporto con le scritte spontanee sui muri delle metropoli, che saranno, come è noto, strumento contestativo importante del movimento studentesco. Tali tecniche saranno certo affinate in opere realizzate qualche anno più tardi, come *Wham*, del 1972, in cui un fermo-immagine delle previsioni meteorologiche condotte in televisione dal colonello Bernacca è commentato dalle scritte a mano dell'artista che coprono con le parole "wham", "sob" e "certo è così" le carte geografiche d'Europa e d'Italia; oppure in *Di doman non c'è certezza* (1972), capolavoro paradossale, ed esempio chiarissimo di *black humor*, dove una celebre foto che ritrae una giovane viet-cong con un fucile americano puntato sulla tempia è chiosata, appunto, dalla spiazzante citazione da Lorenzo il Magnifico. E se "il mondo

della guerra si riflette in una foto”, come recita il titolo in tedesco (*Die Welt des Krieges spiegelt sich in einem Photo*) del numero del *Der Spiegel* (16 novembre 1967) che ospita la celebre immagine, l’ideologia filoamericana si riflette più chiaramente nel primo dei due ritagli della suddetta foto, prelevato dal *Times* (16 novembre 1967), nel quale la didascalia in lingua inglese razionalmente descrive: “A woman suspected of belonging to the Viet Cong is questioned near Tam Ky, northest of Saigon, with a United States trooper’s rifle pressed to her head”. Ma, insomma, sembra dirci Marcucci, è proprio questo che si vede nella foto? L’opera, allora, non si limita a commentare sarcasticamente l’impassibilità colpevole delle testate giornalistiche, con un inaspettato, terribile, paradossale, ma, di più, sembra cercare di dare voce ai pensieri della giovane ritratta; pensieri, che, in verità, sono davvero l’oggetto escluso dai repertori dell’informazione, e che, per il tramite della nostra tradizione colta, naturalmente decontestualizzata, invitano a riflettere sulle precarie condizioni di chi vive una guerra.

Sensibilità politica, quindi, insieme ad una salace ironia fanno della Marcucci un’operatrice culturale d’avanguardia perfettamente consapevole delle implicazioni teoriche e ideologiche sovrintese dalle proprie operazioni estetiche: “nei miei intendimenti” scrive la poetessa in *Il guerrigliero androgino* l’opera doveva essere un “volgare” il più vicino al mondo d’oggi, un “volgare” però carico, pregnante, politicizzato, guerrigliero, scomodo (Marcucci 1990, 398). Si tratta, in primo luogo, di praticare una critica dei mezzi espressivi dell’arte, scegliendo, appunto, un “volgare” che si distanzi apertamente da qualsiasi “lingua nobile” della nostra tradizione, da qualsiasi “latino” artificiale, per continuare con la stessa metafora, ma che sappia diventare poi, immediatamente, critica, anche, della funzione dell’opera d’arte, in aperta opposizione con qualsiasi forma di arte come intrattenimento, arte come consolazione alla vita alienata del borghese inserito. In questo senso, a sovrintendere le funzioni politiche dell’oggetto estetico sta una critica a tutto campo della funzione dell’artista, chiamato da Marcucci e da tutto il Gruppo 70, al di là del formale scioglimento del movimento nel 1969, a fare seriamente i conti con le condizioni reali del proprio operare, e, dunque, a prendere atto di un rapporto tra arte e comunicazione in generale irreversibilmente mutato, e necessariamente da reimpostare: “attraverso l’opera ridefinirsi infine come facenti parte di una cultura dinamica, una cultura che tagli i ponti con le tradizioni, i ruoli imposti, una cultura che tragga dal passato ciò che le possa servire per muoversi” (Marcucci 1990, 398). Osservati alla luce di queste tre diverse critiche, collage come *Un sistema che cambia* e *Non possumus*, entrambi del 1971, o ancora *Conservo il mio posto*, dell’anno successivo, acquistano un significato ora eversivo ora polemico altrimenti incomprensibile. In *Un sistema che cambia*, per esempio, la frase “l’ordine delle cose fa l’ordine delle idee”, di origine aristotelico-tomista (come si deduce da *Summa Theologiae*, I, V), ma probabilmente tratta da un celebre passaggio dell’*Ethica* (1677) di

Spinoza (“ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum”, *Ethica*, II, pr. VII), è affiancata a due immagini sensuali di donne seminude in pose erotiche, ed è seguita da un altro ritaglio che recita “buongiorno”. L’immagine, a forte impatto visivo, dato il contenuto sessuale espresso dal corpo femminile, è utilizzata normalmente dai mass-media come strumento atto alla vendita non solo dell’eventuale prodotto, ma del desiderio *tout court* (Pignotti, Mucci 1978). L’operazione di Marcucci è qui quella di rovesciarne il segno attraverso il semplice contrasto dell’immagine stessa con l’aspetto semantico di ritagli verbali. Se infatti il primo ritaglio annuncia “un sistema che cambia”, con diretto riferimento alla società dei consumi e all’esplosione delle libertà individuali, finanche di natura sessuale, il secondo inchioda tali apparenti libertà alla loro verità fattuale siccome, appunto, “l’ordine delle cose fa l’ordine delle idee”, ovvero sia, in termini più diretti, il pensiero è immagine, per così dire, schematica e secca della realtà, dove si capisce che quelle fotografie di donne nude, emblematizzando già il desiderio maschile, diventano chiaramente manifestazione di un pensiero dominante maschile, che incessantemente riduce la donna entro tali, preconfezionate, dimensioni. Così, il “buongiorno” che chiude l’opera, esprime, col massimo grado di sarcasmo, ciò che tutti sanno, fingendo di non saperlo: il sistema cambia ma non cambia il potere, che infatti rimane saldamente nelle segrete mani degli stessi dominatori, ovvero, si potrebbe dire per il caso specifico che il controllo dell’essenza simbolica della realtà resta pura sovranità maschile (e qui si dice maschile, ma la questione potrebbe allargarsi al modello di dominatore simbolico per eccellenza, che è ovviamente maschio, bianco, ricco e in salute).

In anni più recenti tale riflessione si declina in toni differenti e trova una propria *pars construens* nell’abbandono dell’intervento critico diretto della poetessa, così che alcune opere di Marcucci si trasformino in veri e propri spot, cartelloni pubblicitari che apertamente strumentalizzano a propria volta l’immagine femminile più stereotipata, proponendo, invero, come oggetto reclamizzato la poesia stessa, o, talvolta, la figura del poeta o della poetessa, della donna, o, ancora, di temi elusi e spariti dal dibattito comune, come la rivoluzione. Ho in mente opere come *Il riposo del guerriero* (2002), dove il primo piano del procace seno di una modella diventa lo sfondo su cui Marcucci può scrivere, a mano libera, una frase tratta da “Poesia di lotta” (1943) di Ho Chi Minh (1890-1969): “bisogna armare i canti del nostro tempo. Anche i poeti imparino a combattere in campo aperto. Anche i poeti”⁴. Oppure, si pensi a *Ecce femina docta* (2002), dove il tentativo è quello di ridefinire l’immagine stessa della donna, utilizzando il modello medesimo proposto dal potere

⁴ Marcucci non riporta fedelmente la versione originale della poesia nella traduzione di Joyce Lussu: “Bisogna armare d’acciaio / i canti del nostro tempo. / Anche i poeti / imparino a combattere!” (Lussu 1998, 266).

fallico-centrico, ma risemantizzandolo, in modo da strapparlo al dominio da cui è stato storicamente determinato. Questa prassi, che è tipica dei movimenti di liberazione coloniale, oppure della battaglia condotta negli Stati Uniti da Malcolm X, appare particolarmente efficace perché non rimpiange retrospettivamente una mitica e antistorica condizione edenica che precede il potere maschile, né rinnega una situazione reale in nome di qualche immaginifico futuro, ma sfrutta i margini di azione, gli antri lasciati pericolosamente non custoditi da quel potere stesso, risultando tanto più pericolosa quanto più calata nello stesso presente, tanto più efficace quanto più capace di rifiutare la logica ghezzante della compartizzata battaglia gender di matrice postmodernista. Nel caso delle opere di Marcucci, infatti, l'immagine avvenente della donna ripresa dal degradante uso pubblicitario è ricondotta allo status di donna dotta, ed è quindi sottratta al potere sul terreno che esso stesso ha approntato: quell'immagine della donna fornita dalla pubblicità è il punto di partenza attraverso cui riformulare una nuova e libera identità femminile, occasionando il massimo danno al potere che l'ha originariamente costruita. Siamo di fronte, evidentemente, ad un superamento del collage visivo a carattere dichiaratamente satirico. È un approdo, questo, cui Marcucci giunge tra gli anni Novanta e i primi anni Duemila, dopo un percorso che la critica ha già segmentato in varie tappe. Come sostenuto da Rossana Apicella, infatti, già dopo il 1971 l'opera della poetessa si arricchisce della scoperta del tema archeologico in chiave ironica, rappresentato, per esempio, "dalla fotografia della statua antica corrosa dal tempo; dalla stampa antica, per lo più, raffigurante la 'caccia alle streghe', l'inquisizione, le torture inflitte agli infelici sospettati di avere commercio col Diavolo; dai basso-rilievi delle cattedrali gotico-romaniche con un fitto intrico di Diavoli e dannati; dalla incisione erotico-galante di ispirazione Arcadica" (Apicella 1974, 3). Tali materiali vengono usati "in funzione opposta a quella Decadentistica: non c'è lo spleen, la nostalgia delle vecchie pietre corrose dal tempo, la malinconia letteraria delle 'città morte'.... La singlossia ironica, piccante, godibilissima, della Marcucci deriva piuttosto dal 'contrasto' delle figure archeologiche, con la esplosiva 'modernità' dell'elemento fono-semantico" (Apicella 1974, *ibidem*). Negli anni successivi, inoltre, Lucia Marcucci si dedica alla pittura e al disegno, riscoprendo, come indicato tra gli altri da un attentissimo Gillo Dorfles (1993), pure la dimensione del vero e proprio quadro, ovvero alla realizzazione di "libri d'artista", su cui piace in conclusione, brevemente, soffermarsi, poiché proprio in essi convergono, a giudizio di chi scrive, tutti i maggiori pregi dell'attività artistica della nostra, quasi che la poetessa vi sapesse esportare le principali singole acquisizioni della propria arte, oltretutto della propria visione del mondo, finalmente sintetizzate nella forma deputata, per eccellenza, a tramandare (e tradire) la cultura nella modernità occidentale.

In tal quadro, si dovranno da subito distinguere due grandi macro-categorie, riconoscibili sia in senso formale che concettuale. Da un lato si dovranno sistemare i volumi a tiratura limitata, pubblicati da editori più o

meno d'avanguardia, che prevedano una circolazione editoriale o, nel caso specifico esoeditoriale; dall'altro i cosiddetti libri-oggetto, estranei a qualsiasi circolazione libraria, e concepiti, in quanto copie uniche, come opere d'arte concretizzate nella forma del libro, ovvero che a tale forma, semplicemente, alludono. Relativamente a quest'ultimo insieme si pensi per esempio alla serie dei libri oggetto-soggetto dei primi anni Duemila: scatole di legno che richiamano la forma esteriore del libro cartaceo, e che in realtà sono puri supporti materiali per l'opera verbovisiva della poetessa, la quale, peraltro, nello stesso periodo si serve anche di vecchi schermi di personal computer, oppure macchine fotografiche e telefoni cellulari, con la medesima funzione. Oppure si pensi a opere come *Vros* (1995), in cui la forma del libro resta solamente una reminiscenza, e diventa struttura su cui operare con tecniche quasi scultoree.

Appartengono alla prima categoria, invece, opere molto differenti tra loro, ma che comunque si inseriscono in una logica letteraria, indipendentemente poi dai mezzi espressivi utilizzati. Il primo volume da inserire in questo insieme è *Io ti ex-amo. Romanzo tecnologico*, pubblicato come inserto dalla rivista *Techne* di Eugenio Miccini, nel 1970, sebbene l'edizione originale autoprodotta in unica copia dall'artista sia databile 1966. Come in quasi tutti i casi di questo tipo, il significato diciamo extraletterario, e quindi propriamente politico dell'opera coincide con il suo porsi ai margini del mercato. Nella fattispecie, però, anche considerando la data di realizzazione, *Io ti ex-amo* merita di essere analizzato al di là delle sue implicazioni diciamo dimostrative, che nel caso corrispondono proprio ad un gesto politico implicito nella propria dimensione esoeditoriale, per metterne a fuoco, piuttosto, gli aspetti testuali, che restano comunque in una certa misura di ordine concettuale e dimostrativo. Il volume, infatti, sembra porsi in linea, certo come momento estremo di aperta parodia del genere del romanzo rosa, con una tendenza tipica della neoavanguardia letteraria degli anni Sessanta, volta alla distruzione delle collaudate ed abusate tecniche del realismo letterario, secondo una logica avviata dal Gruppo 63 – penso al Balestrini di *Tristano* (1966), in particolare – che passa, proprio come nel romanzo tecnologico di Marcucci, attraverso un uso radicale del *cut-up* e del montaggio verbale, e il cui fine più elementare è quello di frustrare qualsiasi aspirazione passiva dell'eventuale lettore, provocando al contrario la necessità di un suo intervento nella "scrittura", per dirla alla Barthes, dell'opera medesima (Spignoli 2014). E d'altra parte l'interesse per le infinite potenzialità del montaggio era stato manifestato da Marcucci anche in altri ambiti, come quello rappresentato dalle cosiddette "cinepoesie", realizzate nei tardi anni Sessanta, e composte attraverso alcuni spezzoni di opere cinematografiche preesistenti (*Volerà nel 70*, 1965; *Pugni, pistole e baci*, 1966; *Cavalcate*, 1966; *Cinepoesia*, 1967).

Diverso, ma comunque da leggersi in chiave narrativa, è il caso di *Nove stanze*, pubblicato dall'editore Enrico Riccardo Sampietro nel 1972, nella collana "Underground/a", come sesto numero della collana. Si tratta di un volume composto da nove cartoline non rilegate, numerate e titolate, che pre-

sentano, ognuna, un collage verbovisivo, ancora di chiara matrice tecnologica. L'opera interessa soprattutto perché permette di soffermarsi sul funzionamento di una narrazione di matrice non (solamente) verbale, in piena conformità con gli intenti programmatici di numerosi libri di poeti visivi – penso non solo al celebre *Schemi* di Stelio Maria Martini (1962), che è, probabilmente, il capostipite del genere, ma anche a molta parte della produzione libraria dei membri del Gruppo 70, durante e dopo l'attività dello stesso, da Miccini (specialmente il *Piano regolatore insurrezionale della città di Firenze*, 1972; ma anche *Eros & Ares*, 1979; o il più concettuale *Romanzi colorati*, 1992), a Pignotti (su tutti: la serie dei *Journal*, ovvero il più recente *Tre romanzi*, 1992), sino a Luciano Ori (*Io c'era*, 1967). Insomma, i libri di poesia visiva, sebbene la critica abbia sovente tralasciato questo aspetto, si configurano non raramente come alternative alla narrazione verbale, sfruttando e dilatando a proprio vantaggio le potenzialità narrative dell'immagine e della pubblicità (Spignoli 2014). Tali narrazioni, come facilmente comprensibile, appaiono talvolta come feroci parodie del genere fotoromanzo, talaltra aspirano alla creazione di meccanismi dell'intreccio fondati sulla sinergia tra i due codici impiegati, secondo una logica certamente appresa dal fumetto, ma in verità debbono considerarsi come un genere letterario autonomo, la propria sintassi articolandosi attraverso l'estensione e il coordinamento della loro specifica misura grammaticale minima, naturalmente costituita dalla singola composizione verbo-visiva, entro una trama vera e propria, che si dà, appunto, come risultato del rapporto che tali misure minime intrattengono tra loro. È un linguaggio specifico, proprio, o, comunque, un tentativo di linguaggio. Così, nel caso di *Nove stanze*, già la numerazione delle cartoline appare come un'indicazione sintattica: le tavole acquistano il loro significato complessivo progressivamente. L'accostamento stridente tra le immagini di politici di spicco, quasi tutti di area democratico-cristiana, e alcune avvenenti modelle o donne dello spettacolo, manifesta ovviamente tutta la vena satirica dell'opera. La scelta del numero nove non è casuale e sottintende in primo luogo una radicale degradazione della sacralità cristiana, confermata dai titoli delle prime tre cartoline, *Il nome*, *La fede*, *Il miracolo*, in una sorta di "passione" neocapitalistica, di un Cristo/neoconsumatore/cittadino italiano nella società di massa crocefisso alla terza cartolina, agonizzante alla sesta, e che spira definitivamente di fronte alla nona e ultima composizione. D'altra parte anche il termine "stanze", oltre a richiamare la tradizione poetica italiana, e a sottolineare che le singole cartoline rappresentano, per così dire, le strofe di uno stesso componimento, è allusivo, e si può intendere come un riferimento alla stanza da letto, considerata la natura pseudo-amorosa degli inserti verbali e il fatto che ogni cartolina presenta una coppia (o, in un unico caso, un trio) di persone. Le stringhe di testo sono tratte perlopiù da spot pubblicitari, e completano, difatti, un meccanismo che ha come fine ultimo la perturbazione del messaggio stesso. Si pensi alla quarta cartolina, intitolata *La decisione*, in cui

una giovane Loretta Goggi sembra pronunciare la frase “il cuore me lo dice”, accanto al volto di Amintore Fanfani, commentato da una sorta di didascalia che recita “Fanfani suona la carica”, il tutto sotto il titolo “quando un uomo decide”, ripreso dal celebre spot di Atkinson “quando un uomo decide è per sempre”. È evidentissimo qui quanto la stessa Marcucci dichiara nella quarta di coperta del volume, ovvero che

... se l'informazione è legata all'originalità e alla non-probabilità ci accorgiamo che certi particolari elementi di disordine accrescono l'informazione che apparirà di una inconsueta forma comunicativa per il modo singolare di usare il segnale (immagine/slogan) e di dirottarne il senso. I mass-media vanno considerati come un insieme di stimoli presignificanti ed usati appunto perché già codificati come tali. Agendo su questo sistema con delle connotazioni di valore emozionale (accostamenti insoliti, ribaltamento dei valori costituiti ecc) abbiamo lo scarto dalla norma e il raggiungimento di un certo quoziente entropico. Il messaggio si fa ambiguo e offre al fruitore molteplici referenze e relazioni. (Marcucci 1972, quarta di coperta).

A differenza del singolo collage, quindi, il libro verbovisivo si pone pure un problema per così dire di articolazione sintattica delle opere verbovisive, affrontando di petto la strutturazione – appunto – narrativa su cui un potere investe e organizza il proprio linguaggio e su cui fonda l'immaginario che desidera affermare. Se è vero, infatti, che “ogni élite del potere fonda il suo prestigio sul linguaggio, variamente trasformato in vero e proprio rituale all'indirizzo del proprio culto”, come scrive Pignotti (1974, 32), è pure vero che quel linguaggio si struttura nella forma di una grande narrazione, chiamata a spiegare e giustificare la realtà: la pubblicità, prima di essere uno strumento di reclamizzazione di un determinato prodotto, è uno strumento di costruzione di un immaginario, un mondo ideale che si offre come modello all'uomo consumatore reale, il quale, più che essere invogliato ad acquistare il singolo prodotto, deve potersi riconoscere in quel modello stesso. In tal senso, davvero, *Nove stanze* appare come una sorta di summa della speculazione teorica del Gruppo 70 e della sperimentazione poetica della fase “tecnologica” della poesia visiva, a conclusione di quella prima fase del percorso di Lucia Marcucci.

Infine, per concludere, prendiamo in considerazione un ultimo libro di Marcucci, *Memorie e Incanti. Extraitinerario autobiografico*, pubblicato da Campanotto nel 2005. Si tratta, questa volta, di un libro dall'impianto senz'altro più tradizionale, cui la poetessa ha affidato molte delle sue memorie, in una sorta di bizzarra autobiografia, intanto originale in quanto prende spunto da fatti e questioni apparentemente marginali rispetto alla propria attività artistica. L'operazione è nondimeno interessante perché si tratta quasi di decostruire il genere autobiografico, in anni peraltro in cui tale genere gode di rinnovato successo. Anche in questo caso, quindi, una forma di arte trasgressiva, apparentemente semplice, e forse meno pretenziosa rispetto a più osannate declinazioni neoavanguardiste, ma di straordinaria coerenza ed

efficacia. Coerenza ed efficacia di cui Marcucci è sempre stata molto consapevole, e che ci piace riassumere, a mo' di *explicit*, con le sue stesse parole: “ho molti dubbi sull'impostazione del mio ‘vivere’ ma non ho dubbi sulla continua mutazione e trasgressione – ludica – della mia opera” (Marcucci 1993, 23).

Riferimenti bibliografici

- Adorno T.W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1970. Trad. it. di Enrico De Angelis (1977), *Teoria Estetica*, Torino, Einaudi.
- Apicella Rossana (1974), *Marcucci*, Venezia, Galleria Il Canale.
- Artaud Antonin (1938), *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Ettore Capriolo, Giovanni Marchi (1968), *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (1972), *Capitalisme et schizophrénie: L'Anti-Edipe (L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia)*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (1972), *Capitalisme et schizophrénie 1: L'Anti-Edipe*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. di Alessandro Fontana (1975), *L'Anti-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia*, Torino, Einaudi.
- (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. di Giorgio Passerone (1987), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- De Sismondi Simonde J.C.L. (1837), *Etudes sur l'économie politique*, Paris, Treuttel et Würtz. Trad. it. di Id. (1840), *Studi intorno all'economia politica*, Capolago (Cantone Ticino), Tipografia e Libreria Elvetica.
- Dorfles Gillo (1993), *Lucia Marcucci: miscellanea*, Firenze, Centro d'Arte Spazio Tempo.
- Dumoulié Camille (1999), *Le désir*, Paris, Armand Colin. Trad. it. di Sergio Arecco (2002), *Il desiderio. Storia e analisi di un concetto*, Torino, Einaudi.
- Fastelli Federico (dal 2012), voci “Lucia Marcucci”, “Nove stanze”, in Teresa Spignoli (dal 2012), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, sito scientifico e database creati nell'ambito del programma FIRB “Futuro in Ricerca 2010”, <<http://www.verbapicta.it/>> (10/2015).
- Lacan Jacques (2004), *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse: 1962-1963*, Paris, Edition du Seuil. Trad. it. di Adele Succetti (2007), *Il seminario. Libro X. L'angoscia, 1962-1963*, Torino, Einaudi.
- Lévi-Strauss Claude (1962), *La Pensée sauvage*, Paris, Plon. Trad. it. di Paolo Caruso 1964, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore.
- Lussu Joyce (1998), *Tradurre poesia*, Milano, Mondadori.
- Marcucci Lucia (1970), *Io ti ex-amo. Romanzo tecnologico*, Firenze, Tèchne.
- (1972), *Nove stanze. Racconto visivo*, Firenze, E. R. Sampietro.
- (1990), “Il guerrigliero androgino. La donna, l'opera, la poesia visiva”, in Daniela Corona (a cura di), *Donne e scrittura*, Atti del Seminario internazionale (Palermo 9-11 giugno 1988), Palermo, La Luna, 389-400.
- (1993), *Miscellanea*, a cura di Gillo Dorfles, Centro d'Arte Spaziotempo, Firenze.
- (2005), *Memorie e incanti. Extraitinerario autobiografico*, Pesian di Prato, Campanotto.

- Marcuse Herbert (1964), *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industrie gesellschaft*, Neuwied-Berlin, Luchterhand. Trad. it. di Luciano Gallino, Tilde Giani Gallino, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi.
- Miccini Eugenio (1972), *Piano regolatore insurrezionale della città di Firenze*, Firenze, Sampietro.
- (1979), *Eros & ares*, Monsummano, Centro d'arte moderna Bonelli.
- (1992), *Romanzi colorati*, Lecce, Conte.
- Moravia Alberto (1994 [1968]), “Quando l'America uccide”, in Id., *Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura e con introduzione di Enzo Siciliano, postfazione di Tonino Tornitore, Milano, Bompiani, 1273.
- Ori Luciano (1967), *Io c'era*, Firenze, Libreria Feltrinelli.
- Pignotti Lamberto (1974), *Il supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità*, con il contributo di Omar Calabrese, Firenze, Guarnaldi.
- Pignotti Lamberto, Mucci Egidio (1978), *Marchio & Femmina. La donna inventata dalla pubblicità*, prefazione di Carla Ravaioli, Firenze, Vallecchi.
- Pignotti Lamberto (1992), *Tre romanzi*, Lecce, Conte.
- Pignotti Lamberto, Stefanelli Stefania (2011), *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Poesia visiva, 1963-1988: 5 maestri. Ugo Carrega, Stelio Maria Martini, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sarenco* (1988), Illasi (VR), Edizioni cooperativa “La Favorita”.
- Saccà Lucilla, a cura di (2003), *Lucia Marcucci. Poesie visive 1963-2003*, Firenze, Centro d'arte Spaziotempo.
- Spignoli Teresa (2014), “Poetica e retorica della poesia visiva”, in Teresa Spignoli, Marco Corsi, Federico Fastelli, Maria Carla Papini (a cura di), *La poesia in immagine / L'immagine in poesia. Gruppo 70: Firenze 1963-2013*, Pasian di Prato, Campanotto.

STUDI E SAGGI

Itinerari nella *Weltliteratur*

Il giallo svedese: un vezzo d'artista o la ricerca della verità?

Marialuisa Bignami
Università degli Studi di Milano (<m.bignami@unimi.it>)

Abstract

This article argues that Björn Larsson's novels, although certainly not detective stories, nevertheless show an influence of the procedures of detection in the way they pursue a search for truth, i.e. that they are epistemologically oriented in the fact that what governs the advancement of the plot is the same as what governs the advancement of learning and the development of characters follows suit. The latter do not stand on their own, but are organically constructed according to a plan which includes the values in which the author believes and in which he also wishes his reader to believe. Beliefs, therefore, are basically more important to him than stories.

Keywords: *detection, epistemology, genre literature, knowledge, narration*

Di che colore è il giallo svedese? Ha una luminosità sgargiante? Oppure è piuttosto soffuso della luce di un pallido solicello nordico, è avvolto in fitte brume boreali? O infine, come ci pare che sia, è oscurato da notti buie e tempestose, lunghissime e invernali, vissute affacciandosi su mari di continuo percorsi da flutti infuriati che non danno tregua? Un giallo un po' livido e che non emana calore, se non forse quello delle cupe passioni da cui sono posseduti i personaggi. Persino il sole, abitualmente considerato una sfera salutare, ha qui perso la sua sfericità e, perché ne sia chiara l'inimicizia verso gli esseri umani, è divenuto tagliente, oltre ad essere esangue. Ecco due lampi di visione da *Den sanna berättelsen om Inga Andersson* (2002; trad. it. di De Marco 2005, *Il segreto di Inga*): alla mattina "en vass sol smet in genom Ingas sovrumsfönster" (2002, 18; trad. it. 2005, 21: "Un sole tagliente penetrava dalla finestra"), mentre al pomeriggio i protagonisti di questo stesso romanzo, che hanno trascorso una notte insonne, "De tittade yrvaket på den orkeslösa eftermiddagssolen" (ivi, 101-102; trad. it. ivi, 100: "alzavano gli occhi insonnoliti sull'esangue sole pomeridiano").

All'interno del panorama generale di quello che si può chiamare "giallo svedese" contemporaneo, continuando a giocare sull'equivoco intenzionale

del colore per intendere il genere, ci domandiamo allora: come si potrebbe definire la particolare sfumatura di giallo che talora assumono i romanzi di Björn Larsson? Ci poniamo cioè la domanda contenuta nel nostro titolo. Chi scrive non è una scandinavista di professione; guarda piuttosto uno scrittore come Larsson dalla prospettiva delle varie letterature che ha frequentato, in ciò simile a Larsson stesso. La risposta sarà dunque che si tratta di un giallo molto particolare, perché esso non si colloca, come la maggior parte degli altri gialli, nella letteratura popolare o di consumo e di intrattenimento, bensì nella narrativa alta: un procedimento letterario che ricorda quello usato da Leonardo Sciascia per dar forma ad un romanzo come *Il giorno della civetta* del 1961, che, fuor di dubbio, non ha fini di intrattenimento, bensì tenta di nascondere il corposo tema del delitto politico dietro al semplice fatto di cronaca. A conferma di questo meticcio di generi nel nostro romanzo svedese – un meticcio a nostro parere assai fecondo – vi è l'ammissione da parte dell'autore (in una comunicazione privata a chi scrive)¹ che almeno in uno degli esiti della sua narrativa si trova un'impronta poliziesca, una sfumatura gialla (“un seul de mes romans commence avec un meurtre, le dernier” [uno solo dei miei romanzi inizia con un omicidio, l'ultimo²], alludendo evidentemente a *I poeti morti non scrivono gialli*: esso è tutto percorso dall'inchiesta di polizia alla ricerca dell'assassino non metaforico del poeta, i due protagonisti del tragico fatto con cui il libro si apre). È tornato Larsson a riflettere sul tema del poliziesco subito dopo aver terminato questo romanzo: anzi, in realtà, nello stesso torno di tempo in cui egli si esprimeva su questo tono di diniego nel messaggio diretto a chi scrive queste righe, egli andava già meditando su un possibile rapporto del suo romanzo con il genere giallo. Lo rivela egli stesso in *Diario di bordo di uno scrittore*³ (2014), un volumetto in cui ricostruisce la

¹ Era il marzo 2013, Larsson era brevemente a Milano per presentare, alla Libreria Utopia, la traduzione italiana de *Doda poeter skriver inte kriminalromaner. Ett slags kriminalroman* (2010), *I poeti morti non scrivono gialli*, appena uscita, come sempre per i tipi di Iperborea (trad. it. De Marco 2011). Io gli avevo inviato una prima versione del presente saggio, forse non ancora rifinita ma già strutturata nella sua argomentazione critica, ed egli, con molta gentilezza, me ne restituì una copia tutta postillata di suo pugno. A queste sue note attingo ora.

² Se non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

³ Si tratta di un titolo volutamente ingannevole, perché vuole far credere al lettore che si stia ancora parlando di avventure di mare, come nel precedente *Från Vredens kap till Jordens ände* (2000; trad. it. di De Marco 2003, *La saggezza del mare*) e nel recentissimo *Raccontare il mare* (2015, disponibile solo nell'edizione italiana). Questa pubblicazione è una traduzione di Katia De Marco di un originale svedese inedito, di cui abbiamo potuto avere visione e per la citazione dal quale abbiamo avuto autorizzazione dall'autore stesso in una lettera privata: “Råå le 30 novembre 2015. Je donne ici mon autorisation à Marialuisa Bignami à citer des passages du manuscrit *En författares loggbok*, publié en italien sous le titre de *Diario di bordo di uno scrittore* (Iperborea), dans un article écrit par Mme Bignami. Björn Larsson” (Råå, 30 novembre 2015. Do qui la mia autorizzazione a Marialuisa Bignami a citare passi dal manoscritto *En författares loggbok*, pubblicato in italiano con il titolo *Diario di bordo di uno scrittore* [Iperborea], in un saggio scritto dalla sig.ra Bignami).

storia della composizione delle sue opere narrative, nel capitolo dedicato a *I poeti morti non scrivono gialli*, che ne occupa le pagine 129-142. Ingannevolmente corposa appare la presenza del genere poliziesco nel breve saggio, che narra la genesi dell'opera, partendo da un aneddoto della vita di Larsson. Si descrive l'incontro suo a Parigi con la sua editrice francese, che lo invita a scrivere un *polar suédois* (un giallo svedese, quindi), un genere molto alla moda; egli, invece, rifiuta e dichiara di non sentirsi uno scrittore di genere, bensì uno scrittore che bada a raccontare “hur det verkligen är eller har varit – det vill säga texter med anspråk på sanning” (trad. it. di De Marco 2014, 129: “ciò che realmente succede o è successo, quindi con una pretesa di verità”).

Una scelta, quella che potrebbe far credere che egli voglia appoggiarsi alla letteratura per così dire di genere, che viene segnalata anche dal traduttore francese di Larsson, Philippe Bouquet. Questi, rispondendo nel gennaio 2010 alla domanda di un intervistatore a proposito dei progetti e dell'attività del momento di Larsson, dice: “il se lance à son tour dans le polar mais plutôt pour s'amuser, ce ne sera pas un polar comme les autres, il sera très littéraire, avec de la parodie dans l'air” (si lancia a sua volta nel poliziesco, ma più che altro per divertirsi, non sarà un poliziesco come gli altri, sarà molto letterario, vi si troveranno cenni di parodia)⁴. Certamente quello che ne esce non è un poliziesco “come gli altri”: nel ricchissimo discorso letterario di Larsson la ricerca accanita dell'assassino, propria del poliziesco, diventa piuttosto metafora della ricerca della verità attraverso lo strumento, apparentemente irrazionale, dell'arte, del romanzo stesso. Egli sembra significare questo quando ci riferisce le riflessioni che un suo personaggio conduce tra sé e sé, secondo cui “Det var väl omvittnat av sakkunskapen att man skulle tänka skevt och vid sidan av för att göra de stora upptäckterna och formulera de oförglömliga versraderna. Många av de stora vetenskapliga genombrotten hade varit bieffekter; vad som behövdes var bara en skärpt forskare som hade förmåga att svänga av vid en ny avtagsväg och förfölja det anmärkningsvärda tills det uppenbarade sin hemlighet” (Larsson 2010, 367; trad. it. di De Marco 2011, 337: “era scientificamente provato che le grandi scoperte e i versi più indimenticabili sono dovuti al pensiero obliquo e laterale⁵. Molte delle grandi innovazioni scientifiche erano state effetti collaterali più o meno accidentali. Bastava soltanto un ricercatore perspicace capace di imboccare una nuova via traversa e di seguirla finché le anomalie notate non rivelavano il loro segreto”).

⁴ <<http://elan.over-blog.fr/article-philippe-bouquet-traducteur-42801227.html>> (09/2015).

⁵ Si allude qui alla teoria della creatività attraverso il pensiero laterale (come opposto al pensiero verticale, o logico) sviluppata dal pensatore maltese Edward De Bono (1933) nelle sue opere, tra cui: *The Use of Lateral Thinking*, 1967; *Lateral Thinking: Creativity Step by Step*, 1970; *Six Thinking Hats: An Essential Approach to Business Management*, 1985; *Conflicts: A Better Way To Resolve Them*, 1985.

Ciò avviene soprattutto in quei romanzi in cui del personaggio dell'assassino, nel senso letterale del termine, non vi è traccia. Questo sembra dunque escludere in Larsson il semplice atteggiamento estetico che qui chiamiamo "vezzo d'artista" per collocarlo piuttosto tra i più impegnati cercatori della verità attraverso l'arte.

Per capire bene questo uso più profondo del poliziesco da parte di scrittori di letteratura alta – quale è il nostro – bisognerà anche prestare attenzione agli echi, che si avvertono nella sua opera accanto al poliziesco, di altri fra quelli che si è soliti includere nei "generi formulaici", di cui parleremo più avanti: si potrà così completare il quadro del meticcio e percepire a dovere la ricchezza che il romanzo più creativo ne trae. Innanzitutto delle strutture "poliziesche" in cui si articola e su cui si regge la produzione narrativa di Larsson intendiamo qui occuparci, anche se egli non è certo né l'unico né il più noto autore svedese di romanzi polizieschi, come avremo modo di chiarire tra poco. Anzi, i suoi non possono essere propriamente classificati come "polizieschi", anche se li vediamo in qualche modo imparentati con la tipologia di quelli che vengono chiamati "romanzi ad enigma". Siamo di fronte ad uno dei due sottogeneri che vanno a comporre un'interessante definizione del genere poliziesco ad opera di Annie Bourguignon. Si tratta qui del "roman à énigme... commence par un meurtre dont les raisons et l'auteur sont inconnus et qu'un détective va chercher à découvrir" (2010, 878-879; romanzo a enigma... comincia con un assassinio di cui le cause e l'autore sono sconosciuti e che un detective si adopera per scoprire)⁶. L'altro sottogenere, che però Larsson non sembra frequentare e che citiamo solo per amore di completezza, viene presentato così: "roman noir... montre au contraire le meurtrier commettant son crime, puis essayant d'éviter d'être découvert" (ivi, 879; romanzo nero... mostra al contrario l'assassino che commette il crimine e tenta poi di evitare di essere scoperto). E poco importa se il crimine iniziale, di cui si devono scoprire movente, autore e modalità, sia letteralmente un assassinio: quello che conta è la caccia a qualcosa che bisogna scoprire.

Nonostante questo suo atteggiamento non ortodosso verso il genere, a Larsson tuttavia ci rivolgiamo a proposito del giallo svedese per l'uso peculiare che egli fa delle convenzioni di quella tipologia di trama, un uso talmente abile e sottile da disvelarne, quasi fosse una lama di luce inclinata in modo peculiare, le caratteristiche e le potenzialità espressive assai meglio di un riflettore diretto. L'uso di queste formule è però finalizzato in lui alla narrazione di un'altra tipologia di trame; levando lo sguardo più in alto, data la strumentazione razionale impiegata, la soluzione che egli dà a queste sue trame è atta a portare qualche certezza. Ciò riveste particolare significato in un mondo quale

⁶ Il fascicolo 4 dell'annata LXV della rivista *Études germaniques* (2010) è dedicato al "roman policier scandinave" a cura di Marc Auchet. Torneremo ad occuparci più in generale di questo volume critico.

quello scandinavo la cui cultura, così marcatamente critica, ha spesso lasciato dietro di sé il vuoto, la mancanza di certezze: ad esempio, “Jag hoppas vid alla gudar som jag inte tror på att det finns en naturlig förklaring” (Larsson 2010, 364; Prego tutti gli dei in cui non credo che ci sia una spiegazione naturale), dice il poliziotto, il personaggio che rappresenta la razionalità, a p. 335 di *I poeti morti non scrivono romanzi gialli*, facendo corrispondere la mancanza di fede religiosa con la mancanza di certezze. Si può esprimere la mancanza di certezze attraverso la mancanza di un credo politico.

Non stentiamo ad affermare che a questa scelta del poliziesco come struttura da prendere in prestito per molti scopi abbia non poco contribuito anche la grande fioritura proprio di quella provincia dello scrivere nei paesi scandinavi – e segnatamente in Svezia – a partire dalla fine degli anni Novanta dello scorso secolo. Non solo in Scandinavia, ma anche in altre letterature europee, si nota in anni recenti una tendenza ad adottare una struttura che ruota attorno ad una procedura investigativa, se non proprio poliziesca, per presentare qualsivoglia tipo di vicenda. In alcuni ambienti è diventata quasi una moda, il successo è assicurato purché i romanzi appaiano contenere qualche tipo di mistero; per non parlare di espressioni oramai correnti nel linguaggio giornalistico – non solo della cronaca nera – di questo tipo: “il giallo della scomparsa” di un oggetto dalla scena del crimine o da qualunque luogo pubblico o privato che abbia coinvolto l’attenzione del pubblico, ma anche più genericamente “il giallo della telefonata” forse scambiata tra due eminenti politici.

Allargando il campo, notiamo anche che Larsson si dimostra sempre molto sensibile alla funzione strumentale e comunicativa di diversi generi letterari formulaici, che egli usa come strumento o codice di comunicazione tra i vari personaggi che stanno all’interno dei suoi romanzi e tra quei personaggi e il lettore: un’affermazione che andrà chiarita e motivata. Partiamo, per esempio, dall’elenco e dalla presentazione che ne fece, di questi generi, John G. Cawelti in un libro di qualche anno fa, che tuttavia è sempre valido: “Adventure, Romance, Mystery, Melodrama, Alien Beings or States” (1976, 39). Il critico americano naturalmente si riferisce a tutte le letterature, non necessariamente a quelle anglofone o a quelle nordiche. Seguono, una paginetta per ciascuna, le definizioni di queste tipologie (apparirà presto evidente che i drammoni a fosche tinte [Melodrama] e gli esseri o gli stati alieni non riguardano il nostro caso e che perciò possiamo omettere di riportarle e analizzarle qui), che, citate per sommi capi, possono suonare come segue: “The central fantasy of the adventure story is that of the hero... overcoming obstacles and dangers and accomplishing some important and moral mission” (*ibidem*). Inoltre “the adventure story is perhaps the simplest fantasy archetype... It seems to appeal particularly to men. The feminine equivalent of the adventure story is romance. This is not to say that women do not read adventure stories or that romance cannot be popular with men” (ivi, 41). Infine sentiamo Cawelti sul poliziesco:

... the fundamental principle of the mystery story is the investigation and discovery of secrets, the discovery usually leading to some benefit to the characters with whom the reader identifies... In mystery formulas the problem always has a desirable and rational solution, for this is the underlying moral fantasy expressed in this formulaic archetype. (Ivi, 42-43)

Questa serie di definizioni ci porta a dire che, piuttosto che presentare un personaggio dichiarandolo apertamente come un criminale (forse addirittura un assassino), o come un sentimentale o infine come votato all'avventura, Larsson lo fa agire e parlare come un eroe o un'eroina di tali storie; dei personaggi la cui psicologia è spesso scolpita con l'accetta e perciò risulta immediatamente riconoscibile e comunicativa. Così Inga appare ingannevolmente, nelle prime pagine del volume di cui è protagonista, come possibile eroina di una storia misteriosa, di un romanzo forse di spionaggio politico: non a caso è, per professione, una criminologa. Dice l'autore, in pagine introduttive che vorrebbero essere di autobiografica confessione e che perciò, per distinguersi dal resto della storia, sono stampate in corsivo: "Jag skulle önska att jag på ett tidigare stadium hade kunnat ana vad det var för hemlighet hon bar på... Jag skulle också önska att jag tidigare hade kunnat föreställa mig de risker hon löpte och det hot som vilade över henne" (Larsson 2002, 7; trad. it. di De Marco 2005, 11: "Come vorrei aver intuito prima il suo segreto... Vorrei anche aver immaginato prima i pericoli che correva e le minacce che incombevano su di lei"); tuttavia ben presto la sua tenera debolezza, così evidente, di fronte al corteggiamento palesemente "professionale" da parte dell'ambiguo Alan Rogers/Frank Clifford rivela che è in una dimensione privata che si colloca quel doloroso segreto che essa si sforza di celare: la triste storia del figlio che le è stato sottratto con un turpe inganno. Questo modo di organizzare la materia da narrare significa che per Larsson i tipi di rapporti che intercorrono all'interno dell'umanità assai tormentata e spesso incerta che popola i suoi romanzi sono diversi a seconda che questi individui stiano all'interno di, per esempio, una trama poliziesca, o avventurosa, o sentimentale, o favolistica; a volte si tratta anche di più trame di genere all'interno dello stesso romanzo. La tipologia della trama viene di volta in volta scelta dall'autore con lo scopo di rappresentare questi personaggi più compiutamente. E non è che con ciò si possa dire che egli faccia letteratura di genere, egli sta semplicemente usando come mezzo comunicativo i personaggi di una tipologia narrativa con cui, per la sua vasta diffusione, i lettori hanno familiarità – siano essi tratti da un romanzo giallo, un romanzo rosa o uno di avventura. E continueremo ad insistere su questo punto, centrale per condurre a compimento l'analisi dei testi di Larsson al modo in cui vogliamo condurla noi. Stiamo cioè cercando di sostenere, speriamo con opportune argomentazioni critiche, che la grandezza dell'arte narrativa di Larsson può essere apprezzata anche semplicemente attraverso la presentazione degli strumenti tecnici di cui egli si avvale. A tale proposito si noti come Larsson usi con duttilità, come suoi strumenti, svariati generi e sottogeneri letterari; tra tutti appare comunque una indubbia preminenza di quello che continuiamo a chiamare, forse impropriamente, "giallo".

Pur mirando a giungere alla fine ad una lettura persuasiva – anche se forse inconsueta, forse addirittura paradossale – dei risultati narrativi che scaturiscono dall’uso dello strumento poliziesco nelle mani assai sensibili di Larsson, riteniamo che sia utile far precedere tutto ciò da considerazioni attraverso cui si possa apprezzare soprattutto il metodo della costruzione narrativa di Larsson e così ci accingiamo a fare.

In una recente messa a punto di tutta la letteratura poliziesca del Nord, in un suo consistente numero monografico a più mani intitolato *Le romanpolicier scandinave* (Il romanzo poliziesco scandinavo), la rivista francese *Études germaniques* (a cui abbiamo già fatto riferimento, si veda la nota 5) inizia con il dividere gli autori per nazioni e lingue, tutte germanico-nordiche – Norvegia, Svezia, Danimarca e Islanda – ma soprattutto procede poi ad identificare i nuclei ideologici attorno a cui si dispiegano, si dispongono e si aggregano autori e testi. Si tratta, nel caso di questa rivista, di un meritorio tentativo di censire e sistematizzare una produzione narrativa recente divenuta rapidamente assai vasta e che era necessario mettere in ordine per ben poterla conoscere. Senza dilungarci troppo su questo volume, ma tenendolo sullo sfondo, vogliamo verificare l’uso di moduli del giallo in due romanzi molto diversi tra di loro, anche se contigui nei tempi di composizione: *Det onda ogat* (*L’occhio del male*) e *Den sanna berättelsen om Inga Andersson* (*Il segreto di Inga*), il primo una cupa storia di terrorismo postcoloniale, la dolorosa storia della sofferenza privata di una donna il secondo. Si ricordi che il primo è scritto nel 1999, anticipando quindi le Torri Gemelle, ed è ambientato su uno sfondo altrettanto squisitamente urbano in un presunto cantiere per l’ampliamento della metropolitana di Parigi, dopo la tragica conclusione delle vicende d’Algeria. Il romanzo risulta assai inquietante anche per la sua vasta portata sociale, nel senso che è una storia a dimensione pubblica e corale: in essa i singoli personaggi contribuiscono, attraverso un effetto-mosaico, a creare il quadro collettivo, completo e complesso, di una società che rischia la destabilizzazione. Da questo forse può trarre origine la presentazione che del romanzo fa il catalogo dell’editore italiano Iperborea, quando parla di “thriller” a proposito di *L’occhio del male* (“un altro avvincente thriller di Larsson”, Catalogo 2013, 61), volendo evidentemente alludere, con tale definizione, a quella che è ritenuta una costante espressiva del nostro autore⁷. Più volte i cataloghi Iperborea, sia cartacei che virtuali, ricorrono al termine inglese “thriller” (oramai entrato stabilmente nel vocabolario italiano) per dare un nome alle sensazioni ed ai turbamenti che questi romanzi trasmettono ai loro lettori, quasi che tali repertori volessero fare uso del significato originario del verbo “to thrill”: che può valere “emozionare”, tanto quanto “provare emozioni”, così come “generare emozioni”.

⁷ Disponiamo, per esempio, dei cataloghi cartacei 2012 (del Venticinquennale) e 2013, oltre che di quello virtuale del 2014. La definizione di “thriller” ricorre nel Catalogo 2012 (70, 73), in quello del 2013 (60-61) e nelle pagine dedicate a Larsson del sito Iperborea (<<http://iperborea.com/titolo/268/>>, <<http://iperborea.com/titolo/132/>>, 09/2015).

Nel caso di Larsson il nostro interesse in realtà non si volge tanto al fatto che scriva degli autentici polizieschi, i quali sono romanzi portati a compimento secondo i propri schemi e le proprie convenzioni (romanzi che peraltro egli non scrive); ci interessiamo piuttosto alla presenza nella sua produzione di una tessitura narrativa contigua a quella dei polizieschi. Si tratta di una narrazione che procede in modo razionale, di matrice indubbiamente positivista ottocentesca (quella da cui erano nati i primi prodotti di questo florido genere, per esempio le storie di Edgar Allan Poe), che ricorda il modo di svilupparsi del racconto poliziesco e che conduce il lettore dall'oscurità del mistero, presentato nell'*incipit* narrativo, verso una zona illuminata sempre più ampia che significa uno stadio sempre maggiore di conoscenza, sino alla soluzione finale di quello stesso mistero, forse sino al raggiungimento della verità. Questa conclusione assoluta – la verità – è essenziale nel romanzo poliziesco, ma può tuttavia essere sfumata nella narrativa moderna di Larsson.

Nei romanzi più recenti di Larsson tuttavia il giallo, in un sottile gioco di ambiguità, diventa sempre più un semplice modello per un tipo di romanzo che risulta, alla fine di questa complessa operazione narratologica, molto sofisticato: ci sforzeremo di presentarlo nelle sue sfaccettature. Qui infatti la galoppata a perdifiato del detective, seguito dappresso dagli altri personaggi, tesa a trovare ed acciuffare il colpevole assieme al mistero che lo avvolge, tiene desta l'attenzione del lettore. A questo stesso lettore, che è anch'egli un partecipante al mondo della narrazione, è attribuita in ogni caso la evidente volontà di conoscere la verità sui personaggi e di accertarsi che qualche tipo di ordine venga alla fine ristabilito: quella del ristabilimento dell'ordine è, come è noto, l'aspirazione e la soddisfazione del consumatore di gialli, che, con la lettura di tali testi, ha appena attraversato il suo Inferno.

Tornando alla varietà di generi formulaici che fanno da struttura portante ai suoi romanzi e volendo esaminarne alcuni, dobbiamo rilevare che aveva iniziato a scrivere, il nostro autore, piuttosto con i modi del romanzo d'avventura che del giallo, tanto da produrre, con *Long John Silver. Den äventyrliga och sannfärdiga berättelsen om mitt fria liv och leverne som lyckoriddare och mänsklighetens fiende* (1995; trad. it. di De Marco 1998, *La vera storia del pirata Long John Silver*), una sorta di riscrittura di uno dei grandi classici europei dell'avventura, anzi l'avventura per antonomasia, addirittura un archetipo, *L'isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883) di Robert Louis Stevenson; si tratta di una riscrittura sostenuta anche da una panoplia di autori di romanzi esotici e avventurosi, elencati con apparente puntigliosità, ma in realtà con divertita e studiata ironia, in due paragrafi del denso "Postscriptum" informativo, stampato alla fine del romanzo. "I mentitori" ("Lögnhalsar"), elencati per primi forse perché più amati, sono autori più o meno celebri: "Daniel Defoe"⁸,

⁸ *Storia generale dei pirati* uscì a Londra nel 1724 sotto il nome di *Capitan Charles Johnson* e per molto tempo fu ritenuto opera di Daniel Defoe. Oggi non viene più attribuito a Defoe,

Robert Louis Stevenson, Sven Delblanc, Gabriel García Márquez, Albert Camus, William Golding, René Char, Dostojevskij, R. F. Delderfield, John Goldsmith, Patrick O'Brian, Tobias Smollett, C. M. Bennett, Henry Fielding, Machiavelli, den Helige Ande [lo Spirito Santo]" (Larsson 1995, 397; trad. it. di De Marco 1998, 490).

Segue poi il paragrafo degli "Attendibili" ("Sanningssägare"), secondi evidentemente per paradosso, perché meno conosciuti dal grande pubblico e perciò forse più interessanti: vengono elencati "Captain Johnson (alias Daniel Defoe), Exquemelin, Thorkild Hansen, Michel Le Bris, Marcus Rediker, Gérard A. Jaeger, Gilles Lapouge, David Mitchell, William Dampier, Kåre Lauring, James Sutherland, Yves Kergof, Janne Flyghed, Thomas Anderberg, Erland Holmström" (*ibidem*; trad. it. *ibidem*).

Insomma un'attribuzione di responsabilità, una chiamata di correo per una molteplicità di letterature e autori di testi fondanti della cultura occidentale, tutti assieme e partitamente ritenuti responsabili della dimensione avventurosa di tale cultura.

Se ciò che spinge Larsson a far uso degli schemi del poliziesco è un atteggiamento euristico nei confronti della verità, quando si tratta della rappresentazione del reale, nel caso del romanzo di avventura ci troviamo di fronte ad una scelta più strettamente aderente alla sua autobiografia, che quindi riflette il suo vissuto personale. Infatti, è proprio il Larsson appassionato di navigazione a vela⁹ a fare un uso costante di quel basso continuo quasi musicale che è costituito dal rumore del mare; ora sommesso ora fragoroso, esso funge da accompagnamento alla melodia di tante sue storie e le armonie di queste ultime sembrano spesso incominciare con l'attacco reso celebre da Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, o nel nostro caso sarebbe meglio dire "un navigante". Tuttavia, alla fine quella che vince, e che viene più spesso impiegata quale impalcatura delle storie, è proprio la struttura del giallo o dei suoi stretti cugini, le storie di spionaggio e di terrorismo che implicano pur sempre il disvelamento di un mistero. È in sostanza una voglia di verità – e si vedano principalmente il nucleo narrativo attorno a cui ruota *Il segreto di Inga* (la dolorosa pena nascosta che

ma questo non ha importanza ai fini della narrativa di Larsson che fa di Defoe un personaggio del suo romanzo, piuttosto che un autorevole predecessore da citare. Edizione inglese moderna: *A General History of the Pyrates* (1972). Principali edizioni italiane: *Storie di pirati* (1974); *Storia generale dei pirati* (2012).

⁹ Il *Rustica* è un Rustler 31, lungo 31 piedi, poco meno di 10 metri. La vita che Larsson e la sua compagna Helle vi condussero per sei anni, senza avere una casa a terra, è descritta con molta precisione, ma anche con molta ironia, nel suo testo autobiografico *Från Vredens kap till Jordens ände* (2000; trad. it. di De Marco, 2003, *La saggezza del mare. Da Capo dell'Ira alla fine del mondo*).

grava sul sensibile cuore materno della protagonista) e soprattutto quello terribile de *L'occhio del male* (la lunga, minuziosa e segretissima preparazione dell'attentato terroristico al cantiere della metropolitana di Parigi, il cui allestimento occupa la quasi totalità del romanzo). Accanto al lavoro costante del recupero di frammenti di generi formulaici troviamo anche la corposa presenza di un'influenza molto diversa, ma che vale la pena di segnalare, sulla peculiare narrativa che stiamo esaminando: non può essere stata se non la grande narrativa ottocentesca d'Oltralpe, frequentata dal Larsson professore di Letteratura francese a Lund, a fornirgli quel gusto disteso e ampio della narrazione, che soprattutto dà corpo/sostanza ai personaggi ed agli sfondi su cui essi si muovono. Pensiamo, per esempio, a Flaubert, Maupassant e Loti – per tacere di Proust. Larsson è un vasto conoscitore ed un abile utilizzatore di tutte le soluzioni tecniche elaborate e adottate dalle letterature europee in tre secoli di esistenza del romanzo realista fin dai suoi esordi protosettecenteschi e sa come dar conto delle azioni e delle scelte emotive dei suoi personaggi, attribuendo loro una compiuta ed articolata psicologia. Non solo: ha anche dato prova di una particolare abilità nell'inglobare nei suoi romanzi delle narrazioni formulaiche che nelle letterature europee si sono sviluppate. Né ignora la funzione del paesaggio nella narrazione, altra eredità ottocentesca; nella narrativa del terzo millennio spesso, piuttosto che di campagna o di mare, si tratta di un paesaggio urbano. Non più “Quel ramo del lago di Como”, ma, come nel caso di cui andiamo a parlare, la mappa di un gigantesco cantiere di una immaginaria linea metropolitana di Parigi. Nulla di più urbano.

Si veda allora la magistrale presentazione di questo cantiere in *L'occhio del male*. La narrazione nel suo complesso adotta la tecnica che, facendo riferimento alla stagione vittoriana, si chiamerebbe del narratore onnisciente; qui tuttavia il punto di vista implicito è certamente quello di un tecnico responsabile, all'inizio del romanzo, in generale dell'avanzamento dei lavori ed in particolare responsabile di una verifica che si dovrebbe svolgere a breve. Di questa egli esamina mentalmente le tappe, come se si recasse nelle varie parti del cantiere:

I huvudet gick han igenom tänkbara felkällor och möjliga åtgärder... det största bygge som någonsin hade gjorts under jord, med undantag för Eurotunneln, och betydligt större än Hallarna som för övrigt hade grävts i dagbrott. Project Eole hade gigantiska dimensioner: två underjordiska stationer trettio meter under jord,

Passò in rassegna le ipotizzabili fonti di errori e le soluzioni possibili... era il più grande cantiere sotterraneo, a parte il tunnel sotto la Manica, ben più grande delle Halles, che tra l'altro era scavato a cielo aperto. Il progetto Eole aveva dimensioni gigantesche: due stazioni sotterranee a trenta metri di profondità –

Condorcet vid Gare St Lazare och Magenta vid Gare du Nord, dubbla tåg tunnelar under hela norra Paris, ett trettioal schakt spridda över hela sträckningen, kilometerlånga slangar för att pumpa ut grundvattnet, metertjocka rör för att få ner den färdigblandade betongen, tunnlar för ventilation och för evakuering av de utsprängda stenmassorna. (Larsson 1999, 19-20)

Condorcet vicino alla Gare St.Lazare e Magenta vicino alla Gare du Nord – un doppio tunnel ferroviario sotto tutto il nord di Parigi, una trentina di pozzi sparsi sull'insieme della zona, condutture chilometriche per l'aspirazione forzata dell'acqua, canali del diametro di un metro e più per colare il calcestruzzo, gallerie per la ventilazione e per lo smarino della roccia fatta saltare con la dinamite. (Trad. it. di Cangemi 2002, 22-23)

Questo passo, di esemplare efficacia, viene inserito proprio all'inizio del romanzo, in modo che l'azione sia subito collocata sotto le strade di Parigi invece che lungo le sponde del lago di Como. Con questo accostamento delle descrizioni paesaggistiche, tuttavia, ci limitiamo a identificare la contaminazione di generi in qualche modo tra loro paritetici, in un ambito di letteratura alta, mentre assai più interessante è la contaminazione che Larsson opera tra il romanzo d'arte, di livello alto, e il livello basso e formulaico, quello del poliziesco. Questo fenomeno, a cui è fondamentalmente dedicato il presente saggio, produce risultati di una ricchezza sorprendente: un modo di guardare al testo che riteniamo originale e che non possiamo parimenti fare a meno di ritenere sia reso necessario da soluzioni stilistiche altrettanto inconsuete adottate dall'autore.

Si tratta dell'intento della ricerca della verità, che si accompagna al tentativo di definire chi sia uno scrittore: altro interrogativo che le narrazioni sollevano ma che lasciano irrisolto. Si arriverà alla sintesi delle due tipologie narrative – il *detective novel* e il *Künstlerroman* (romanzo d'artista) – nell'ultimo romanzo pubblicato: ciò avviene già sin dal titolo. Nel presente saggio dunque stiamo cercando di identificare, in un certo numero di romanzi di Larsson, il nucleo di mistero che può corrispondere al delitto nel romanzo giallo – e più precisamente nel sottogenere del romanzo a enigma, di cui abbiamo parlato sopra – e il procedimento di ricerca della verità in cui esso si incarna: nel caso di Larsson la storia narrata è orientata al fine della ricerca della verità, cioè di metterne a nudo il mistero, piuttosto che allo scopo di assicurare il colpevole alla giustizia, come in un romanzo giallo opportunamente costruito. Naturalmente deve essere chiaro ai lettori nostri che qui non si tratta nel modo più assoluto di romanzi che possano essere definiti dei polizieschi, in senso stretto o lato. Non si tratta semplicemente di adozione da parte dell'autore dei moduli del giallo, si tratta soprattutto di far assumere a questa narrazione nel suo insieme i moduli filosofici della ricerca della verità.

Se comunque è vero che la loro struttura narrativa caratterizzante è quella dell'inchiesta giornalistico-poliziesca, non in questo dato si esaurisce l'interesse del lettore per i peculiari romanzi di Larsson, autore assai sofisticato: altrettanto vero è che il suo protagonista è quasi sempre di professione scrittore, sotto varie guise

un erede della tradizione europea del *Künstlerroman* cui abbiamo già fatto cenno. Va in scena *lo* scrittore come categoria, un occhio vigile e sensibile sul mondo, piuttosto che *uno* scrittore storicamente o biograficamente identificato. Nell'ultimo romanzo uscito, *I poeti morti non scrivono gialli*, questa doppia figura ("I poeti" contrapposti a coloro che "scrivono gialli") si è fatta strada tra i vari motivi che l'autore mette in campo sino a collocarsi addirittura nel titolo. Si svolge qui una interessante sfida tra il poeta, cioè il puro autore della forma più nobile di letteratura alta, che vive in povertà su un peschereccio in disarmo, e l'ipotizzato giallista, che per contro scriverebbe romanzi di consumo, inseguendo facili guadagni. In realtà, per un periodo della loro vita il poeta e il giallista finiranno per coincidere in una persona sola, Jan Y, che ne morirà.

Il romanzo tuttavia è poi costruito in modo da far condurre lo sviluppo della parte del racconto che riguarda l'indagine poliziesca dal detective di professione. Questi, a sua volta, si compiace in segreto di scrivere poesie erotiche, diventando anch'egli potenzialmente una figura di scrittore, anzi, di poeta. Solo un poliziotto-poeta avrà al tempo stesso le capacità logiche e la sensibilità intuitiva per raggiungere la verità in un caso così complesso, in cui le motivazioni non sono di volgare profitto. Tuttavia ci viene contemporaneamente chiarito che egli non raggiungerà mai il riconoscimento che gli spetterebbe come poeta, tributato dallo stesso editore. Larsson infatti si congeda da noi facendoci sapere che il testo esiste per il momento soltanto in manoscritto ("Barck hade arbetat på sitt manus i flera år", Larsson 2010, 312; trad. it. di De Marco 2011, 287: "Barck lavorava al manoscritto da parecchi anni") – un vocabolo questo usato comunemente nel mondo editoriale per indicare il "non pubblicato", ma che risuona qui come un vocabolo antico per definire il supporto su cui è conservata una composizione in versi, un genere tradizionale, quasi antico.

Le poesie non incontreranno mai gli occhi dei lettori, né di quelli che stanno dentro alla realtà fittizia della narrazione, né di quelli che, come noi, stanno fuori dal romanzo nel mondo della realtà. Tutti questi potenziali lettori molto vorrebbero arrivare a conoscere a fondo il poliedrico investigatore in tutte le sue attività, creazioni e manifestazioni. Su questa insinuata ambiguità, su chi siano i veri destinatari del poetico messaggio di verità, l'autore gioca abilmente, sfumando i confini tra le due realtà. Mentre infatti il romanzo si avvia alla sua conclusione, l'editore Petersén viene colpito a morte con una penna infilata nella giugulare, allo stesso modo delle altre vittime che sono presenti in questo romanzo. L'editore ha appena terminato di prendere in considerazione il manoscritto delle poesie e scherza tra sé e sé sull'attacco di vanità che si impossessa degli autori, si trattasse pure di un serio e razionale commissario di polizia, che ha appena messo mano alla penna per dar voce ai suoi trasporti erotici per la moglie e così sublimarli.

Quella che si rivelerà essere la penultima telefonata tra i due si conclude con uno scambio di battute intenzionalmente piuttosto ambiguo, in cui Larsson gioca sull'equivoco tra la relazione dell'inchiesta sul delitto e un parallelo resoconto editoriale sulle poesie, dicendo:

“Jag återkommer så snart jag vet något mer... förresten, du hann väl ändå inte kasta ett öga på dikterna?”

Petersén log inombords. Författare, utgivna eller ej, var oförbätterliga. “Jag hann bläddra litet grand. Och jag hittade faktiskt en erotisk dikt eller två som inte var så oövna”.

“Menar du det?”

“Jag säger alltid vad jag menar”.

“Jag hör av mig så snart jag har fått något besked”. (Larsson 2010, 280)

“La richiamo non appena so qualcosa...”

A proposito, ha per caso avuto il tempo di dare un'occhiata alle poesie?”

Petersén sorrise tra sé. Gli scrittori, pubblicati o meno, erano proprio tutti uguali.

“Le ho appena sfogliate. In effetti ho trovato un paio di poesie erotiche che non sono affatto male”.

“Dice sul serio?”

“Io dico sempre sul serio”.

“Mi faccio sentire non appena ho qualche novità”. (Trad. it. di De Marco 2011, 258)

Il dialogo serrato tra i due uomini non ha bisogno della precisazione di chi stia parlando, perché la loro caratterizzazione risulta già chiara dal contenuto e dal tono dei messaggi verbali che i due si scambiano.

In una telefonata fatta poco dopo, Barck raccomanda a Petersén di non esporsi a rischi inutili:

“Det vore dumt”.

Det sista hade Barck sagt med personligt eftertryck. Petersén visste varför. Nu var Barck rädd att Petersén skulle råka ut för något så att han aldrig skulle kunna läsa Barcks dikter. Författare var verkligen oförbätterliga... Alla stora tidningar, radiostationer och tevekanaler hade skickat reportrar och den här gången var det nyhetsredaktionerna som var företrädda. (Ivi, 281)

“Sarebbe stupido”.

L'ultima frase fu pronunciata con un'enfasi più personale. Petersén sapeva perché: Barck aveva paura che se gli fosse successo qualcosa non avrebbe potuto leggere le sue poesie. Gli autori erano davvero incorreggibili... Tutti i grandi quotidiani, le stazioni radio e le televisioni nazionali avevano mandato qualcuno, e questa volta si trattava delle sezioni della cronaca: gli inviati delle pagine culturali si erano tenuti alla larga. (Trad. it. Ivi, 259)

L'arte è stata estromessa e sostituita dalla cronaca nera: forse dalla dimensione del poliziesco?

La scena si spiegherà solo più tardi, quando si verificherà la tragica morte di Petersén, al quale tocca il compito narrativo di spegnere tutti i riflettori sulle varie scene della storia e di portare con sé, nel mondo senza luce, oltre a personaggi esausti ed episodi irrisolti della vicenda, anche il famoso manoscritto di Barck. Larsson segnala, dichiara e dimostra – e ne è palesemente fiero – che si trova a portarsi sulle spalle la tradizione dei modi del romanzo europeo. Né egli rifiuta questa responsabilità, anzi ne fa un uso quasi spregiudicato, generando nel lettore l'impressione che, attraverso le costanti di questa tradizione, egli vada cercando ed esaminando le costanti strutturali delle sue stesse narrazioni. Egli riserva quindi molte attenzioni alla costruzione dei propri romanzi: lo si vede da questa sua sempre crescente propensione al meta-romanzo, di cui

abbiamo qui, assieme a quelle di altre sue caratteristiche narrative, proposto una lettura. Non accade tuttavia che in lui le istanze formali abbiano mai il sopravvento e portino mai Larsson a trascurare il piacere della storia: alla fine Larsson è prima di tutto un appassionato narratore di storie e, sotto a ciò, un abile costruttore di trame. Talvolta, con grande successo, esse seguono un modello tratteggiato dalla matita del poliziesco e sono ravvivate da un pennello intinto nel colore giallo, se pur un pallido e composto giallo svedese.

Riferimenti bibliografici

- Bourguignon Annie (2010), “Nous qui pataugeons dans la boue. Le monde des romans policiers de Henning Mankell” (Noi che ci impantiamo nel fango. Il mondo dei romanzi polizieschi di Henning Mankell), *Études germaniques. Le roman policier scandinave*, LXV, 4, 877-892.
- Cawelti John G. (1976), *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Larsson Björn (1995), *Long John Silver. Den äventyrliga och sannfärdiga berättelsen om mitt fria liv och leverne som lyckoriddare och mänsklighetens fiende*, Stockholm, Norstedts. Trad. it. di Katia De Marco (1998), *La vera storia del pirata Long John Silver*, Milano, Iperborea.
- (1999), *Det onda ögat*, Stockholm, Norstedts. Trad. it. di Laura Cangemi (2002), *Locchio del male*, postfazione di Philippe Bouquet, Milano, Iperborea.
- (2000), *Från Vredens kap till Jordens ände*, Stockholm, Norstedts. Trad. it. di Katia De Marco (2003), *La saggezza del mare. Da Capo dell'Ira alla fine del mondo*, postfazione di Paolo Lodigiani, Milano, Iperborea.
- (2002), *Den sanna berättelsen om Inga Andersson*, Stockholm, Norstedts. Trad. it. di Katia De Marco (2005), *Il segreto di Inga*, postfazione di Paolo Lodigiani, Milano, Iperborea.
- (2010), *Döda poeter skriver inte kriminalromaner. Ett slags kriminalroman*, Stockholm, Norstedt. Trad. it. di Katia De Marco (2011), *I poeti morti non scrivono gialli. Una specie di giallo*, Milano, Iperborea.
- (2014), *En författares loggbok* [originale svedese inedito], trad. it. Katia De Marco, *Diario di bordo di uno scrittore*, Milano, Iperborea.
- (2015), *Raccontare il mare*, Milano, Iperborea. Raccolti di saggi con traduzioni dal francese di Ester Borgese, Maria Laura Vanorio, Paola Polito e traduzioni dallo svedese di Katia De Marco,
- Catalogo 2012. 25 anni 1987-2012*, Milano, Iperborea.
- Catalogo 2013*, Milano, Iperborea.

Sitografia

Iperborea, <<http://iperborea.com/titolo/268/>> (09/2015).

Iperborea, <<http://iperborea.com/titolo/132/>> (09/2015).

“Philippe Bouquet, traducteur”, *Le blog de l'Elan*, intervista del 12 gennaio 2010, <<http://elan.over-blog.fr/article-philippe-bouquet-traducteur-42801227.html>> (09/2015).

Ramón J. Sender tra verità e finzione, con epilogo cinematografico

Arianna Fiore

Università degli Studi di Firenze (<arianna.fiore@unifi.it>)

Abstract

The Spanish cultural renaissance of the first three decades of the 20th century was interrupted in 1936, when intellectuals abandoned their aesthetic ambitions to describe war. However, some writers were immune to the aesthetic charm of the period. Ramón J. Sender in the 20s used a testimonial style in his journalistic collaborations and in the 30s approached reality for militant purposes, thus anticipating the hybridization of reality and fiction. He narrated the Casas Viejas anarchist revolt in his news reports (1933) and in two narrative reworks, *Casas viejas* (1933) and *Viaje a la aldea del crimen* (1934). Fifty years later, the meeting of fiction and reality and the hybridity of genres will also characterize the narrative approach adopted by cinema in narrating the same facts.

Keywords: *Casas Viejas*, literary Avant-garde, Ramón J. Sender, social literature, the Thirties

1. Introduzione: la Spagna letteraria degli anni Trenta e Sender

Parlando dell'attività letteraria dell'intellettuale falangista Rafael Sánchez Mazas, uno dei protagonisti di *Soldados de Salamina* (2001; Soldati di Salamina¹), Javier Cercas rammenta che verso la fine degli anni Venti del secolo scorso il panorama letterario spagnolo aveva iniziato a radicalizzarsi, di pari passo con gli sconvolgimenti che stavano scuotendo la fragile politica del paese e quella ancor più fragile del contesto europeo. “Un joven puede ser comunista, fascista, cualquier cosa, menos tener viejas ideas liberales”² (Un giovane può essere comunista, fascista, qualunque cosa tranne coltivare ancora le vecchie

¹ Se non diversamente indicato tutte le traduzioni in italiano sono di chi scrive.

² <<http://www.upf.edu/ensayoliterario/diccionario/munoz-arconada.html>> (09/2015).

idee liberali), pare abbia affermato César Arconada nel 1927, secondo quanto si può leggere nel noto romanzo. Il riferimento di Arconada era naturalmente rivolto ai giovani intellettuali del paese; l'affermazione sottintendeva tra le righe l'avvento della fine di un'epoca, gli albori di un qualcosa di nuovo. Se vogliamo spostarci da un piano politico a un piano letterario, lasciando quindi da parte comunisti, fascisti e liberali per occuparci degli intellettuali, alla fine degli anni Venti si stava assistendo in Spagna all'abbandono dell'avanguardismo e quindi al rifiuto, da parte di alcuni scrittori della nuova generazione, di un'arte *deshumanizada* ed estetizzante come quella descritta e auspicata da Ortega.

Negli anni Venti, infatti, gli intellettuali spagnoli, in parte raggruppati intorno alla *Revista de Occidente*³, avevano subito in maniera più o meno intensa il fascino delle avanguardie e l'influenza di José Ortega y Gasset: il risultato era stato un'opera d'arte caratterizzata da una forte stilizzazione, soprattutto nel romanzo, dal ricorso alla formalizzazione, dalla minima importanza conferita al contenuto, da sperimentalismo, affettazione, artificiosità e dalla massima preoccupazione estetica, con il ricorso a tecniche fondamentalmente anti-narrative.

... una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos, que dominaban en la producción romántica y naturalista. Y en este proceso se llegará a un punto en el que el contenido humano de la obra sea tan escaso que casi no se le vea. Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico. (Ortega y Gasset 2005, 167)

... un'eliminazione progressiva degli elementi umani, troppo umani, che trionfavano nella produzione romantica e naturalista. E in questo processo si arriverà a un punto in cui il contenuto umano dell'opera sarà così minimo da non vedersi quasi. Allora avremo un oggetto che può essere percepito solo da chi possiede il dono peculiare della sensibilità artistica. Sarà un'arte per artisti, e non per la massa degli uomini; sarà un'arte di casta, e non demotica.

La situazione cominciò a mutare agli albori degli anni Trenta, quando si assistette al principio di un radicale cambiamento: alcuni scrittori avevano iniziato a percepire disagio nel considerarsi intellettuali rinchiusi in una torre d'avorio, scrittori rivolti a una *minoría selecta* (minoranze egregie), considerata da Ortega l'unico referente capace di cogliere e assaporare il piacere dell'arte per l'arte, dell'arte inutile, politicamente e socialmente. La storia che stavano vivendo – la dittatura di Primo de Rivera era finita nel 1930 e aveva lasciato velocemente il passo alle speranze insite nella nuova avventura repubblicana, caratterizzata fin da subito da laceranti divisioni ideologiche che si sarebbero rivelate nella loro drammaticità

³ La *Revista de Occidente* venne fondata da José Ortega y Gasset nel 1923. Fin da subito attrasse le menti più lucide del paese ed ebbe un ruolo fondamentale nella modernizzazione e internazionalizzazione della cultura iberica.

nel 1936 – non si conciliava con un altero isolamento delle migliori menti del paese. Imponeva piuttosto di intervenire, prendere parte alle decisioni, immergersi nelle vicende e farne parte, stare al passo con i tempi e con la rapidità dei mutamenti. E per farlo, alcuni intellettuali iniziarono a pensare di scrivere qualcosa di utile, di avvicinare la loro arte alla società. Ragionando orteguianamente, erano cambiate le circostanze. Bisognava abbandonare la tensione alla purezza e scendere per strada, rivolgersi alle masse, quelle masse incolte finora volutamente ignorate⁴; per farlo, era necessario abbracciare una letteratura di tipo appassionato, militante, impegnato, sporcarsi le mani. E quindi bisognava tagliare i ponti con il passato recente e avviare un cambiamento che doveva riguardare stile, propositi, contenuti e *modus pensandi*: alcuni intellettuali decisero di mutare il loro rapporto sia con la società circostante che con la propria concezione di arte, opponendo concretamente “el arte puro” al “arte social”, la “deshumanización” alla “rehumanización”⁵ (“l’arte pura” all’“arte sociale”, la “disumanizzazione” alla “riumanizzazione”). I mutamenti politici che la Spagna visse negli anni Trenta, con la radicalizzazione dei conflitti e una maggiore partecipazione popolare, furono accompagnati da analoghi cambiamenti in ambito artistico.

Ma era stato per tutti così? Fu una data condivisa da tutti la fine degli anni Venti e l’inizio della decade dei Trenta come spartiacque tra l’abbandono dell’arte pura e la scoperta dell’arte sociale? In realtà, all’interno del panorama letterario spagnolo possiamo riscontrare alcune eccezioni, in cui questa esigenza di ritorno al realismo, di denuncia dell’arte sociale era stata sentita come un’impellenza con un certo anticipo rispetto agli altri scrittori, ossia, già a partire dagli anni Venti. Ciò vuol dire nel pieno dell’epoca delle avanguardie, quando in generale la cultura aveva sentito il bisogno di allontanarsi dal realismo ottocentesco proponendo un’arte di segno opposto, come abbiamo visto, rifugiandosi concretamente nella categoria estetica promossa da Ortega. Già dagli anni Venti, infatti, un numero esiguo di scrittori aveva iniziato a muoversi controcorrente⁶. All’interno di questo

⁴ Nel 1921, in *España invertebrada* (Spagna invertebrata), Ortega propone che sia una *minoría selecta* a governare il paese in decadenza. Nel 1930, con *La rebelión de las masas* (La ribellione delle masse), Ortega esce dai confini spagnoli ed estende a livello europeo la necessità di una gerarchia superiore capace di sostituirsi a un sistema completamente democratico.

⁵ Ovviamente, anche se alcuni scrittori si allontanarono dall’influsso e dal magistero orteguiano per imbracciare una penna militante, altri rimasero invece fedeli all’arte pura ed estetizzante. Il panorama letterario dell’epoca, riassunto per sintesi in questa dicotomia tra “arte puro”, rivolta all’*élite*, e “arte social”, destinata al proletariato, è in realtà molto più ricco di sfumature: in questi anni si pubblicano in Spagna numerosi romanzi tipicamente borghesi con contenuti costumbristi, opere di indagine psicologica, molte avventure galanti, libri rivolti quindi a un tipo di lettore medio che non si riconosceva nelle due categorie estreme a cui abbiamo appena accennato.

⁶ Altri scrittori condivisero l’impegno di Sender fin da prima della guerra, andando a formare un insieme eterogeneo di stili e nomi. Tra le figure principali si ricordano: José Díaz Fernández (1898-1941), Joaquín Arderius (1885-1869), César M. Arconada (1898-1964), Manuel Benavides (1895-1947), Rafael Alberti (1902-1999), ma è opportuno ricordare anche Emilio Prados (1899-

gruppo, il caso di Ramón J. Sender (1901-1982) è in questo senso esemplare. Il suo rifiuto, in ambito letterario, era ad ampio raggio: si opponeva sia alla tradizione letteraria di stampo ottocentesco che ai dettami condivisi dagli scrittori della sua generazione, ancora in buona parte ligi alle norme dell'arte estetizzante ed elitaria. Questo rifiuto si concretizza inizialmente nel ricorso a un genere ibrido con caratteristiche peculiari: da una parte accoglie fin da subito il desiderio di protagonismo delle masse e dei temi sociali riflesso dalla storia, conferendo loro la priorità e un ruolo protagonista per quanto riguarda i contenuti. Dall'altra, non rifiuta le innovazioni formali proposte dalle avanguardie, ma le confina a un livello di secondo piano, riducendole in modo tale da non ostacolare la diffusione del messaggio e la comprensione da parte del grande pubblico. Ciò vale a dire che anche Sender si allontana dalla purezza del genere romanzo inteso in senso classico, pur tuttavia non intendendo fare della sua arte un'arte disumanizzata, quanto piuttosto declinarla verso l'impegno sociale, improntandola, almeno in parte, come una scrittura di stampo realista, contraria all'intellettualismo eccessivo. Questo atteggiamento accomunerà anche altri importanti scrittori dell'epoca, come Max Aub (1903-1972) e Francisco Ayala (1906-2007), che intrapresero la stessa traiettoria di Sender, ma solo successivamente, durante la guerra o alla sua fine. Lo spiega con chiarezza Max Aub:

Cuando describe lo que ha vivido puede hombrearse con el primero. En este aspecto es el escritor de nuestra generación que más cuenta. (Sender tiene algo que nos une totalmente: ambos quisiéramos ser poetas y no lo somos. Nos falta el sentido del verso). Sin embargo mi obra tiene poco a que ver con la de ellos⁷. Me encuentro mucho más ligado a la de Paco Ayala o a la de Segundo Serrano Poncela. No digo que sea mejor o peor, de ninguna manera. Pero me educé literariamente en el ambiente, digamos, de la "Revista de Occidente". Sender, no.

Quando describe quello che ha vissuto non può competere con nessuno. In questo aspetto è lo scrittore della nostra generazione che più conta. (Sender ha qualcosa che ci unisce totalmente: entrambi vorremmo essere poeti e non lo siamo. Ci manca il senso del verso). Ciò nonostante, la mia opera ha poco a che fare con la loro. Sono molto più vicino a quella di Paco Ayala o a quella di Segundo Serrano Poncela. Non dico che sia migliore o peggiore, in nessun modo. Ma sono stato educato letterariamente nell'ambiente, diciamo, della "Revista de Occidente". Sender, no.

1962), Arturo Serrano Plaja (1909-1979), Andrés Carranque de Ríos (1902-1936), Luis Cernuda (1902-1963) e María Teresa León (1903-1988), scrittori che vennero ricordati da Rafael Alberti nel 1934 durante il Primer Congreso de Escritores Soviéticos come intellettuali al servizio "de la revolución" (Dueñas Lorente 1994, 270).

⁷ Il plurale si riferisce a Ramón J. Sender e ad Arturo Barea (1897-1957).

Lo que se marca de manera definitiva en nuestras primeras obras. Son mucho más conocidas las de Sender – anteriores a las mías y al treinta y seis –, obras muy duras, muy violentas, muy periodísticas, como *Siete domingos rojos*, *O.P.*, etc. Era una literatura puramente política. En cambio, lo mismo Ayala que yo escribíamos textos puramente literarios. Tuvo que venir la guerra para que nos interesáramos literariamente en la política. Desde entonces, nuestra obra, sobre todo la mía, está mucho más atada a la actualidad. Sender hizo un viraje distinto. El que era más o menos anarquista, se hizo comunistoide y escribió una novela sin importancia sobre la guerra y luego, cuando se fue a México y a los Estados Unidos se desentendió en gran parte de la política. No se lo echo en cara. Mosé Millán es un cuento de primer orden – como cuando se atiene a la realidad –, pero *El rey y la reina* o *Los cinco libros de Ariadna* son – por apartarse de ella – muy inferiores. Ahora bien: siempre se juzga a un escritor por sus escritos, dejando a parte a sus amigos. (Tratto da Embeita 1967, 12)

Cosa che ha un peso definitivo nelle nostre prime opere. Sono molto più note quelle di Sender – precedenti alle mie e al trentasei –, opere molto dure, molto violente, molto giornalistiche, come *Siete domingos rojos*, *O.P.*, ecc. Era una letteratura puramente politica. Io e Ayala, invece, scrivevamo testi puramente letterari. È dovuta arrivare la guerra per farci interessare letterariamente alla politica. Da allora, la nostra opera, soprattutto la mia, è molto più legata all'attualità. Sender ha vissuto un'evoluzione diversa. Lui, che era più o meno anarchico, divenne comunistoide e scrisse un romanzo senza importanza sulla guerra e poi, quando andò in Messico e negli Stati Uniti, si disinteressò in gran parte della politica. Non glielo rinfaccio. Mosé Millán è un racconto di primo ordine – come quando si attiene alla realtà – ma *El rey y la reina* e *Los cinco libros de Ariadna* sono – proprio perché se ne allontana – molto inferiori. Ebbene: uno scrittore lo si giudica sempre per i suoi scritti, lasciando da parte i suoi amici.

Aub affronta l'argomento con molta sincerità e sottolinea almeno due cose: da una parte che Sender era partecipe del discorso culturale dell'epoca e dall'altra che, attraverso la sua opera, si inseriva in una precisa coordinata estetica, quella della "novela social de preguerra" (romanzo sociale prebellico)⁸, secondo la definizione coniata da Eugenio de Nora o, come preferisce definirla invece Fulgencio Castañar nel suo saggio del 1992 *El compromiso en la novela de la II República*, la "novela del compromiso" o la "novela comprometida" (il romanzo dell'impegno o il romanzo impegnato), con romanzi caratterizzati dalla denuncia sociale e intesi come armi e strumenti di cambiamento e di lotta. Anche Marcelino C. Peñuelas mette in luce la diversità di Ramón J. Sender rispetto alla classe intellettuale dell'epoca:

⁸ Secondo Eugenio García de Nora all'interno di questa categoria rientrerebbe anche Pío Baroja, che nel 1925 replicò nel prologo de *La nave de los locos* (La nave dei folli) a Ortega y Gasset e alle sue *Ideas sobre la novela* (1925; Sul romanzo).

Entre ellos [miembros de la Generación del 27], Sender era una excepción. Escritor revolucionario, comprometido de lleno con el hombre y con los problemas sociales del momento, su obra traía nuevos y saludables aires, opuestos a las tendencias dominantes que Ortega define en *La deshumanización del arte*. (Peñuelas 1970, 17)

Tra loro [membri della Generación del 27], Sender era un'eccezione. Scrittore rivoluzionario, impegnato totalmente verso l'essere umano e i problemi sociali del momento, la sua opera portava aria nuova e salutare, opposta alle tendenze dominanti che Ortega definisce in *La deshumanización del arte*.

La differenza tra Sender e i membri della Generación del 27, praticamente quasi suoi contemporanei, risulterebbe essere, a tutti gli effetti, evidente: se questi propendono, almeno in una prima fase, verso uno stile anti-narrativo, lo scrittore aragonese dà invece vita a un'ibridizzazione che vede confluire narrazione e cronaca, volta principalmente alla comprensione, alla chiarezza espositiva in favore dei fatti narrati. Già negli anni Venti s'iniziano a vedere i primi passi tesi in questa direzione: il giovane Sender si faceva conoscere con collaborazioni giornalistiche e racconti pubblicati nelle principali testate madrilene, come *El Imparcial*, *España Nueva*, *La Tribuna* ed *El País*. L'esordio romanzesco avviene a partire dagli anni Trenta: *Imán* (1930) è, non a caso, un *reportage* della guerra del Marocco in cui lo stesso Sender aveva prestato servizio militare tra il 1923 e il 1924. Pur non essendo pienamente né un romanzo autobiografico né un racconto di finzione, è però già un testo profondamente narrativo, finalizzato però alla propaganda del messaggio antibellicista e antimilitarista.

L'avvicinamento alla narrativa di Sender avviene quindi con preoccupazioni estetiche assolutamente opposte rispetto a quelle che muovevano i suoi compagni di generazione, ovvero, subordinando la preoccupazione formale ed estetica al contenuto e al messaggio etico. Nella sua intensa produzione prebellica, Sender s'immerge nel sociale, nella denuncia, nella critica, ma prova a farlo – almeno in parte – anche attraverso la narrazione, la finzione narrativa, e non solo attraverso i contributi giornalistici. Cosciente della semplificazione estrema e della povertà di contenuto artistico di tanta letteratura di massa, Sender rifiuta di subordinare la forma al messaggio, l'arte alla propaganda. Nella sua narrazione prebellica infatti, nell'esigenza documentativa che origina l'ispirazione di Sender, si fondono in un insieme armonico la componente realistica, quella sociale e quella storica. In Sender tutto ciò avviene, soprattutto negli anni Trenta, in una dimensione fortemente poetica e fantastica, prendendo quindi le distanze sia dal realismo obiettivo tipicamente ottocentesco, sia da tante "novelas" nate a fine Ottocento, che negli anni Trenta, con la radicalizzazione delle tensioni politiche della Seconda Repubblica, erano tornate nuovamente in auge.

La sua è pertanto una prosa rivoluzionaria non solo per quanto riguarda i contenuti ma anche per le scelte artistiche e stilistiche compiute: da una parte l'impegno, dall'altra la dignità artistica. Un esempio di quest'apparente dicotomia felicemente armonizzata nella realtà è la sua narrazione dei fatti di Casas Viejas: i contributi che Ramón J. Sender scrisse a proposito di quel nefasto episodio della Seconda Repub-

blica si inseriscono pienamente nel panorama sociale, politico e letterario appena accennato. Lo scrittore rinunciò all'individualismo dei suoi coetanei e si addentrò completamente nella storia: si diresse nei luoghi, intervistò le persone coinvolte, diventò parte attiva dell'evento. I vibranti "reportajes" e le "crónicas noveladas" che ne nacquerono sono una dimostrazione della principale caratteristica della nuova sensibilità artistica degli anni Trenta: la confluenza di vita – intesa sia individualmente che collettivamente – e arte e la necessità che iniziavano a provare gli intellettuali di entrare a contatto con le masse, soggetto e oggetto della loro arte.

2. I fatti e le conseguenze di Casas Viejas

Quanto accadde tra il 10 e il 12 gennaio 1933 a Casas Viejas, piccolo paese del comune di Medina Sidonia, nella provincia di Cadice, viene ancora ricordato oggi come uno degli episodi più tragici della Seconda Repubblica e come un evento che già conteneva in sé i prodromi del conflitto civile che si sarebbe scatenato solo tre anni più tardi⁹. Il paese era abitato prevalentemente da contadini a giornata, obbligati

⁹ Sui fatti di Casas Viejas esiste un'immensa bibliografia storica, giornalistica, romanzesca e cinematografica. Per quanto riguarda l'indagine storica, i principali intellettuali che si sono confrontati con la fase repubblicana e le cause della Guerra civile spagnola hanno dovuto fare i conti anche con il sollevamento di Casas Viejas. Si veda in particolare modo: Bollati, Del Bono 1937, 32-33; Thomas 1963, 48-49 e 65-67; Jackson 1967, 84-85 e 118-143; Brenan 1970, 236-237 (pubblicato per la prima volta in inglese nel 1943 e tradotto in castigliano nel 1962); Ranzato 1975, 40-43; Tuñón de Lara 1976, 132-136; Preston 1994, 44-50; Hermet 1999, 103-111; Avilés Farré, Elizalde Pérez-Grueso, Sueiro Seoane 2002, 318-345-351; Ranzato 2004, 169-208. Propongono invece un approfondimento più specifico sul background socio-economico e politico in cui si svolse la rivolta andalusa, secondo diversi punti di vista, i seguenti studi: Gómez Casas 1975, 271-278; Casanova 1997; Bookchin 1977; Cobo Romero 2004, 59-124. Il primo lavoro di ricostruzione storica dedicato esclusivamente all'episodio di Casas Viejas risale invece agli anni Cinquanta ed è un prodotto influenzato fortemente dall'ideologia franchista. Eduardo Comín Colomer, poliziotto e giornalista, cattolico e tenace sostenitore del regime, propone una lettura conservatrice dell'evento nel saggio intitolato *De Castilblanco a Casas Viejas* (1954; Da Castilblanco a Casas Viejas). Il primo testo storicamente più obiettivo dedicato ai fatti di Casas Viejas risale invece al 1965. Si tratta del lavoro di Manuel García Ceballos, un avvocato dell'Audiencia de Cádiz, che ricostruisce la vicenda attraverso la pubblicazione delle carte processuali, come si può evincere fin dal titolo del suo lavoro: *Casas Viejas. (Un proceso que pertenece a la historia)* (Casas Viejas. (Un processo che appartiene alla storia). Gérald Brey e Jacques Maurice hanno scritto un saggio intitolato "Casas Viejas: réformisme et anarchisme en Andalousie (1870-1933)" (Casas Viejas: riformismo e anarchismo in Andalusia) [1870-1933]), pubblicato in *Le Mouvement social* (1973, 95-134), articolo ampliato successivamente in uno studio monografico che non apporta molte novità dal punto di vista storico alla vicenda ma che contiene numerose appendici testimoniali, tra cui molti estratti de "los informes parlamentarios" e le testimonianze rese dai sopravvissuti di Casas Viejas (Brey, Maurice 1976). Durante il franchismo è stato realizzato un lavoro molto documentato grazie alle ricerche dell'antropologo statunitense Jerome R. Mintz, che nel 1965 si trasferì a Casas Viejas (ribattezzata Benalup in seguito alla mattanza) intervistando i sopravvissuti e i testimoni (Mintz 1982, traduzione in spagnolo *Los anarquistas de Casas Viejas*, 1994). Nel 1984 Antonio Ramos Espejo ha dato alle stampe un saggio intitolato *Después de Casas Viejas* (Gli anarchici di Casas Viejas), in cui vengono intervistati nuovi importanti testimoni e in

all'inattività perché i proprietari terrieri, un esiguo numero di latifondisti che concentravano nelle loro mani la quasi totalità delle terre, ritenevano oppor-

cui l'autore tenta un parallelismo con la situazione degli anni Ottanta, quando i socialisti tornarono nuovamente al governo. Tano Ramos ha recentemente pubblicato un'approfondita ricostruzione storica degli eventi usando come fonte la stampa dell'epoca e nuovo materiale inedito, come ad esempio alcuni atti processuali dei due processi che si celebrarono dopo i fatti (Ramos 2012). I fatti di Casas Viejas hanno ispirato anche numerose cronache narrative, sia di tipo giornalistico sia di tipo più romanzato. Si può provare a dividere questo materiale con un criterio temporale: le prime fonti sono quelle coeve ai fatti, e faccio riferimento soprattutto alla produzione giornalistica dell'epoca, *in primis* alle cronache romanzate di Ramón J. Sender. Tra i primi giornalisti accorsi a Casas Viejas, oltre a Sender inviato de *La Libertad* e a Eduardo de Guzmán inviato de *La Tierra*, bisogna ricordare gli articoli scritti da Miguel Pérez Córdón per il giornale della Confederación Nacional del Trabajo, *CNT*. Questo giornalista si legò successivamente a una delle protagoniste della vicenda, María Cruz detta "La Libertaria", ed ebbero un figlio. Entrambi i genitori morirono durante la guerra civile. Altre cronache romanzate relative all'episodio pubblicate contemporaneamente ai fatti sono due testi d'ispirazione anarchica: Vicente Ballester, *Han pasado los bárbaros. La verdad sobre Casas Viejas* (1933; Sono passati i barbari. La verità su Casas Viejas) e Federico Urales, *La barbarie gubernamental* (1933; La barbarie del Governo). Risale invece al periodo dell'esilio postbellico il testo di Federica Montseny, *María Silva La Libertaria* (1951), ricostruzione della vicenda della nipote di Seisdedos. Alla sua storia d'amore con Miguel Pérez Córdón è dedicato invece il volume di José Luis Gutiérrez Molina, *Casas Viejas. Del crimen a la esperanza, María Silva "Libertaria" y Miguel Pérez Córdón: dos vidas unidas por un ideal (1933-1939)* (2008; Casas Viejas. Dal crimine alla speranza, María Silva "Libertaria" e Miguel Pérez Córdón: due vite unite da un ideale [1933-1939]), testo in cui viene anche riprodotta una sezione antologica delle cronache scritte dal giornalista nel 1933. Frutto del franchismo revisionista è invece il romanzo *Casas Viejas. Palenque de sicarios* (Casas Viejas. Recinto di sicari), di Joaquín Pérez Madrigal (1956), autore che iniziò la sua militanza nel 1931 come deputato del Partito Radicale Socialista, schierandosi dalla parte di Lerroux nelle file del più fervente anticlericalismo di sinistra, per passare poi nel 1936 dalla parte della CEDA, la *Confederación Española de Derechas Autónomas*. Nel 1955 si convertì a un cattolicesimo ortodosso e fanatico e la sua ricostruzione dei fatti di Casas Viejas risente di questa prospettiva di stampo integralista, anche se ha il pregio di alternare la finzione narrativa con numerose citazioni tratte dalla stampa dell'epoca dei fatti. Ultimo frutto in ordine cronologico dei romanzi sorti dalle ceneri di Casas Viejas è *La memoria muda* (La memoria muta) di Miguel Sen (2005) in cui, dopo molti anni, un'anziana ricorda dall'esilio francese i fatti di Casas Viejas a cui avrebbe assistito quando era ancora una bambina. Lo shock le avrebbe causato la perdita della voce. A proposito delle ricostruzioni letterarie dei fatti di Casas Viejas si veda il saggio di Brey, Forgues in García Delgado 1976, 329-361, e soprattutto Brey, Gutiérrez Molina 2010. Si veda inoltre la rassegna bibliografica: <<http://www.iescasasviejas.net/1.web/cviejas2/inform.htm>> (09/2015). La produzione cinematografica risale invece quasi esclusivamente all'epoca postfranchista, se si esclude il "guión cinematografico" (la sceneggiatura) firmato da Tomás Pando Fernández e Lorenzo Irazabaleta Molina intitolato *Casas Viejas* (1974, 135 pagine, consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Madrid), che molto probabilmente si basa sulla versione romanzata di Ramón J. Sender, per il ruolo protagonista che viene assegnato a Curro Cruz, il vecchio Seisdedos. Sempre nella Biblioteca Nazionale è conservato anche un altro "guión cinematografico", scritto da Ricardo Palacios e Javier Maqua, intitolato *1933: Casas Viejas*, pubblicato a Madrid nel 1976. Le ricostruzioni cinematografiche vere e proprie risultano essere quindi sostanzialmente due. Il primo è *Casas Viejas*, con la regia di José Luis López del Río, film indipendente uscito nel 1983 interpretato anche da sopravvissuti ai fatti, pellicola che ha goduto di una distribuzione minima. La seconda ricostruzione cinematografica riguarda invece il documentario di Basilio Martín Patino, opera del 1996 che s'intende approfondire nel presente studio.

tuno non metterle a coltivo. I contadini aspettavano da tempo l'applicazione della Ley de Reforma Agraria (Legge di Riforma Agraria) – approvata nel settembre del 1932 – per porre fine alla fame secolare, ma questa promessa, inclusa nelle priorità dell'agenda repubblicana, tardava a essere attuata. Il 10 gennaio 1933, convinti che fosse finalmente scoppiata la rivoluzione in tutto il paese, i giornalieri di Casas Viejas proclamarono il trionfo del comunismo libertario, destituirono il primo cittadino, isolarono il paese tagliando la linea telefonica e si diressero verso la caserma delle *Guardias civiles* per convincerle pacificamente ad accettare il nuovo *status quo*. Avevano intenzione di spiegare che la ripartizione delle terre avrebbe giovato a tutti, e quindi anche a loro. Le forze armate, decise a resistere, si trincerarono nella caserma e chiamarono i rinforzi. Fu in quel momento che le due parti iniziarono a usare le armi. L'insurrezione venne sedata con la forza dalle *Guardias civiles* chiamate a rinforzo e soprattutto da una compagnia di *Guardias de Asalto*, che rispondeva agli ordini del capitano Manuel Rojas Feijespán. L'azione ebbe una grande valenza simbolica: la *Guardia de Asalto* era una forza creata dalla Repubblica, che avrebbe dovuto ergersi come paladina delle masse contadine e operaie. Nella realtà, i ribelli furono uccisi in modo brutale e il sollevamento fu domato con molto spargimento di sangue. La repressione continuò però anche dopo che era stato ristabilito l'ordine pubblico. L'intero paese di Casas Viejas fu raziato dalle forze dell'ordine che, la mattina dopo i fatti, fucilarono seduta stante quattordici persone prelevate dalle loro case. Si trattava degli anziani e dei malati che non erano riusciti a scappare per rifugiarsi nelle campagne all'arrivo delle forze armate e che non avevano avuto nessun ruolo nella vicenda. I loro corpi vennero buttati man mano sopra i carboni fumanti degli insorti, a cui dopo lunghe ore di assedio era stato deciso di dare fuoco. Due donne morirono pochi giorni dopo in seguito alle percosse ricevute, aggravando ulteriormente il numero delle vittime. Le operazioni si svolsero come se si fosse trattato di un'azione di guerra. La carneficina¹⁰ si chiuse con un bilancio di più di una ventina di morti da parte civile, più due *guardias civiles* cadute nella prima fase del sollevamento. Anche una *guardia de asalto* era stata uccisa dai ribelli

¹⁰ Prendo a prestito il termine "carneficina" dalla prima allusione di Azaña ai fatti di Casas Viejas riportata nelle pagine del suo diario in data 13 gennaio 1933: "... y antes de salir yo al despacho, había venido Casares, que me contó la conclusión de la rebeldía de Casas Viejas, de Cádiz. Han hecho una carnicería, con bajas en los dos bandos" (Azaña 1997, 134; ... e prima che io uscissi dall'ufficio, venne Casares, che mi raccontò la conclusione della ribellione di Casas Viejas, di Cadice. Hanno fatto una carneficina, con perdite nelle due parti). I fatti narrati da Azaña si riferiscono al giorno prima, il 12 gennaio. Il capitano Rojas il 1° marzo 1933 dichiarò ad Azaña: "Al que corría y no alzaba los brazos a nuestra intimación le hicimos fuego; al que se asomaba a una ventana le hacíamos fuego; cuando nos tirotearon desde las chumberas respondimos con las ametralladoras" (*ibidem*; A chi correva e non alzava le mani alla nostra intimidazione abbiamo fatto fuoco; a chi si affacciava a una finestra abbiamo fatto fuoco; a chi ci sparava dai fichi d'india abbiamo risposto con le mitragliatrici).

mentre cercava di introdursi nella casa del vecchio Seiseddos, dove oltre a lui si erano rifugiati i suoi figli, i nipoti e altri paesani e da cui riuscirono a scappare solo un bambino e la nipote María Silva, a partire da quel momento definita dalla stampa “la Libertaria”. Da parte civile non era stato fatto nessun ferito. Molti altri contadini, ignari e sostanzialmente innocenti, vennero arrestati e tratti in carcere senza giusta causa.

Le notizie della barbarie si diffusero rapidamente in tutto il paese e giunsero a Madrid; alle *sesiones del Congreso* i fatti assunsero fin da subito una valenza politica che risultò poi essere fatale alla Repubblica. Mesi più tardi il capitano Rojas¹¹ dichiarò al presidente Manuel Azaña di aver ricevuto dal Director General de Seguridad Arturo Menéndez, intimo collaboratore dello stesso Azaña, l'ordine di “no hacer heridos ni prisioneros” (non fare né feriti né prigionieri), e in seguito si seppe che era stata applicata anche la “ley de fugas” (legge di fuga; Azaña 1997, 134 e 201). Ci fu chi sostenne che era stato dato l'ordine di sparare ad altezza uomo, anche se questa voce non fu mai verificata.

La totale incapacità di prevedere e di gestire lo scoppio di simili episodi e la reale conduzione dei fatti da parte delle forze dell'ordine fecero perdere molto prestigio alla Repubblica e rappresentarono la causa principale della caduta del governo di Manuel Azaña¹², responsabile formale della conduzione degli eventi in quanto Presidente del Governo e Ministro della Guerra. Nel febbraio del 1933, non appena ricevette le prime notizie, egli sostenne infelicitemente che “En Casas Viejas no ha ocurrido, que sepamos, sino lo que tenía que ocurrir” (a Casas Viejas non è successo, per quel che ne sappiamo, più di quanto doveva succedere)¹³, probabilmente ignorando il reale svolgimento dei fatti che venne a conoscere nei dettagli solo durante il dibattito parlamentare durato molti mesi¹⁴. I partiti di sinistra fecero fatica a giustificare la mattanza, mentre la de-

¹¹ Nel 1934 il capitano Manuel Rojas venne processato a Cadice e condannato a ventun anni di carcere per la conduzione dei fatti di Casas Viejas. Nel gennaio del 1936 la sua pena fu ridotta a tre anni. Liberato all'inizio della Guerra civile, prestò servizio con gli insorti distinguendosi ancora una volta per la sua ferocia. Nel 1936 fu nominato *jefe de las milicias de la Falange* (capo delle milizie della Falange) di Granada, città nella quale ebbe un ruolo importante nell'uccisione di Federico García Lorca.

¹² Durante l'ultimo anno di presidenza di Manuel Azaña, dal 22 luglio 1932 al 26 agosto 1933, oltre ai fatti di Casas Viejas si succedettero il tentativo di colpo di Stato del generale Sanjurjo, la Riforma Agraria e lo Statuto di Autonomia della Catalogna. I diari di Azaña sono una testimonianza diretta e sufficientemente fedele della vita politica degli anni che precedettero lo scoppio della guerra e l'inizio della dittatura.

¹³ Dichiarazione del 2 febbraio 1933 pronunciata da Manuel Azaña alla Camera (Casanova 1997, 113).

¹⁴ Tano Ramos, nel suo saggio del 2012 intitolato *El caso Casas Viejas. Crónica de una insidia (1933-1936)* (Il caso Casas Viejas. Cronaca di un'insidia [1933-1936]), sostiene la tesi secondo la quale l'errore di Azaña fu di non aver potuto credere che a Casas Viejas fosse davvero successo un massacro di tale crudeltà, anche se riconosce al Primo Ministro il merito di non aver ostacolato in nessun caso le indagini, cosa che avallerebbe anche la sua sostanziale buona fede.

stra seppe utilizzare abilmente la situazione per la propria campagna elettorale. Ossia, la strage di Casas Viejas non rappresentò un singolo e isolato episodio di malcontento contadino. Si trattò piuttosto di un evento che si era intrecciato profondamente con le sorti della Seconda Repubblica e della storia spagnola, rappresentando l'insuccesso di una fase politica e determinandone la fine. Segnò quindi l'inizio di un momento di profondo cambiamento storico, che possiamo interpretare come una sorta di preludio della guerra civile¹⁵.

3. *Le cronache giornalistiche di Ramón J. Sender*

In quei drammatici giorni di gennaio del 1933, non appena si diffuse a livello nazionale la notizia della rivolta del piccolo paese gaditano che aveva proclamato la rivoluzione libertaria con l'intenzione di collettivizzare i latifondi del duca di Medinaceli, Ramón J. Sender venne mandato a Casas Viejas come inviato speciale del quotidiano repubblicano madrileno *La Libertad*¹⁶ in qualità di reporter insieme a Eduardo de Guzmán, come abbiamo ricordato precedentemente corrispondente de *La Tierra*. Dovevano redigere la cronaca del sollevamento e della successiva repressione a cui, in parte, riuscirono ad assistere. I due giornalisti partirono in aereo da Madrid per Siviglia e arrivarono in paese tre giorni dopo il compimento della mattanza¹⁷.

Sender negli anni Trenta aveva iniziato ad assumere una certa notorietà come giornalista¹⁸, alternando questa attività a quella del romanziere, cosa abbastanza

¹⁵ Il 10 novembre 1933 il noto quotidiano spagnolo *ABC* fece uscire un supplemento monografico dedicato ai fatti di Casas Viejas, introdotto dalla dicitura "los motivos del sufragio" (i motivi del suffragio): in questo modo veniva apertamente esplicitata la responsabilità di questo episodio nelle sorti politiche della Seconda Repubblica dalla principale testata spagnola. Il 19 novembre 1933 le elezioni alle *Cortes* furono vinte dalla CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas), coalizione della destra monarchica e nazionalista.

¹⁶ Si vedano i lavori di Marcelo González Rodríguez 1985, 313-322 e Rafael Osuna 1986.

¹⁷ Nel maggio del 1934 la fase processuale di Casas Viejas che si svolse presso la Audiencia Provincial de Cádiz fu seguita per *La Libertad* da Víctor de la Serna. Il processo riprese nel giugno del 1935 presso la Audiencia de Cádiz per ordine del Tribunal Supremo.

¹⁸ Sender fu uno scrittore assolutamente precoce. I suoi primi interventi apparvero sulla stampa: iniziò a scrivere per *Crónica* di Saragozza a soli tredici anni. A diciassette anni scappò di casa e andò a vivere a Madrid, dove per mantenersi iniziò a collaborare con diverse testate, come *El Imparcial*, *La Tribuna*, *El País*, *España Nueva*, che gli pubblicarono articoli e racconti (si veda Sender 1993, XLI-LVI). A Huesca collaborò poi attivamente per *La Tierra* (1919-1923), per cui svolse il ruolo di caporedattore. Nel 1924, al ritorno dal servizio militare in Marocco, iniziò a scrivere per la più prestigiosa testata madrilena dell'epoca, *El Sol*, collaborazione che durò fino al 1930 e che gli permise di acquisire molta dimestichezza con l'arte della narrazione e che probabilmente influenzò in un senso pragmatico e realista la sua scrittura. Abbandonò la testata per motivi politici. Dal 1930 al 1932 scrisse per *Solidaridad Obrera*, mentre risalgono al periodo 1930-1936 i suoi contributi a *La Libertad*. Di minore importanza è la sua partecipazione al giornale comunista *La Lucha* (1934) e a *Tensor*, che fondò e diresse nel 1935. Nel 1938, a Parigi, collaborò con *Voz de Madrid*. Si vedano Peñuelas 1971, 21-23 e Dueñas Lorente, Martínez Vargas in Ara Torralba, Gil Encabo 1995, 45-64.

comune tra i giovani intellettuali spagnoli negli anni della Seconda Repubblica (Dueñas Lorente, Martínez Vargas 1995, 45-64). L'attività giornalistica permise a Sender di approfondire il suo rapporto con la letteratura anche in chiave critica, giacché intervenne molto spesso a mezzo stampa a proposito del ruolo degli intellettuali e della loro produzione nel contesto sociale, intendendo la loro opera come uno strumento di lotta e di cambiamento. Inoltre, negli anni Trenta, il giornalismo era un genere che stava acquisendo man mano sempre maggior prestigio, tanto da arrivare a vantare una propria categoria artistica. Già da qualche anno, infatti, mentre la letteratura si avvicinava alla realtà e alla cronaca, la cronaca tendeva a perseguire presupposti estetici che prima non venivano perseguiti¹⁹.

In questa fase della sua vita, Sender scriveva prevalentemente per la stampa militante, lavorando come articolista per pubblicazioni rivoluzionarie e libertarie, come ad esempio il periodico anarchico *Solidaridad Obrera*, di Barcellona, con cui aveva iniziato a collaborare nel 1929, e il madrileno *La Libertad*, a cui affidava articoli più elaborati a livello letterario rispetto a quanto destinato invece all'organo della Confederación Nacional del Trabajo (CNT), che ospitava testi dal carattere più militante²⁰.

¹⁹ Intorno al 1912 la Asociación de la Prensa (Associazione della Stampa) di Madrid affrontò un dibattito sulla necessità di distinguere i giornalisti dai letterati. Ramón Pérez de Ayala intervenne affermando che “hoy en día no hay literato que no tenga algo de periodista, ni periodista que no tenga algo de literato” (oggi giorno non esiste letterato che non abbia un qualcosa del giornalista, né un giornalista che non abbia un qualcosa del letterato), in Martínez Arnaldos en Hernández Guerrero *et al.* 2004, 64; <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/retorica-literatura-y-periodismo-actas-del-v-seminario-emilio-castelar-0/>> (09/2015).

²⁰ In meno di due anni Sender vi pubblicò quasi duecento interventi, intitolati *Postales políticas*. Già verso il 1932, ma soprattutto dopo la repressione di Casas Viejas e poi con l'inizio della guerra civile, Sender aveva abbandonato l'anarchismo dimostrando una maggiore affinità con gli ideali comunisti, attestata anche in questo caso da pubblicazioni su testate ideologicamente orientate con le idee marxiste. In uno scambio epistolare con il giornale comunista *Mundo Obrero*, Sender scrisse a proposito del suo rapporto con la dottrina comunista il 7 febbraio 1933, alludendo probabilmente alla delusione provata di fronte all'irresponsabilità dimostrata dai vertici anarchici nella conduzione della rivolta di Casas Viejas (Dueñas Lorente 1994, 266): “He leído vuestros comentarios a mi carta. Veo que responden como todos vuestros escritos y actos de algún tiempo a esta parte, a una línea firme, compacta y perfectamente orientada, y que si la mantenéis frente a tantas maniobras desorganizadoras y mixtificaciones, habrá que reconocerlos como los únicos capaces de dirigir al proletariado por cauces seguros en el campo de la lucha de clases. Esta declaración me evitaré añadir que si políticamente no estoy dentro de vuestros cuadros, prácticamente estoy a vuestro lado. Para llegar a esta conclusión no tengo que rectificar nada. Ni en lo literario ni en las actuaciones de otro género” (Ho letto i vostri commenti alla mia lettera. Vedo che rispondono come tutti i vostri scritti e tutte le vostre azioni da qualche tempo a questa parte a una linea ferma, compatta e perfettamente orientata, e che se la mantenete di fronte a tante manovre disorientanti e a tante mistificazioni, bisognerà riconoscervi come gli unici capaci di dirigere il proletariato verso lidi sicuri nel campo della lotta di classe. Questa dichiarazione mi eviterà di aggiungere che pur non rientrando politicamente nei vostri ranghi, praticamente mi trovo al vostro lato. Per arrivare a questa conclusione non devo rettificare nulla. Ne in ambito

Gli articoli che Sender scrisse nel 1933 a Casas Viejas venivano trasmessi quotidianamente per telefono alla redazione del giornale. Le informazioni che riscontriamo nelle sue cronache sono quelle che lo scrittore riuscì a ottenere grazie alle prime indagini condotte sul campo, intervistando i sopravvissuti. Si mise talmente in vista da mettere a rischio la vita e da essere costretto a lasciare il paese prima del previsto²¹.

L'unità narrativa dei suoi articoli è rappresentata dalla "cronaca", che a sua volta raccoglie un numero variabile di episodi. Nella prima decina di cronache che scrisse e che sarebbero state pubblicate con il titolo *Tormenta en el sur*²² (Tormenta nel sud) su *La Libertad* a partire dal 19 fino al 29 gennaio 1933, quindi dieci giorni dopo la carneficina, egli non si limita a descrivere dettagliatamente lo svolgimento dei fatti, approfondendo l'ambiente geografico, l'*humus* sociale da cui erano scaturite le proteste popolari e la rigida suddivisione in classi che dominava nell'Andalusia dei latifondi, ma solleva anche dei forti dubbi sullo svolgimento dell'azione da parte delle forze governative. Sostanzialmente arriva a interrogarsi sulla necessità di una risposta così violenta da parte della Repubblica, responsabile d'inadempienza nei confronti della promessa riforma agraria rimasta fino a quel momento inattesa nel programma dell'agenda repubblicana. È quindi un giornalismo d'opinione, in cui Sender prende una posizione e la difende; non si tratta solo di cronaca oggettiva dei fatti quanto piuttosto di intervenire attraverso l'informazione nella politica del Paese.

Alla fine del febbraio del 1933 Sender raccolse questa prima serie di dieci cronache per la Editorial Cénit, che la pubblicò in un volume intitolato *Casas Viejas*, come vedremo in seguito. Parallelamente si stava portando avanti il dibattito alle Cortes.

Dopo questa prima serie di dieci articoli e la pubblicazione del libro, Sender continuò a scrivere sui fatti di Casas Viejas ancora per tutto il 1933: nel corso di questo anno pubblicherà altri dodici interventi, sempre per *La Libertad*. In questi nuovi articoli Sender, oltre a seguire gli sviluppi politici e processuali della vicenda, ebbe anche modo di rispondere alle accuse mossegli da Azaña durante il dibattito parlamentare che nel frattempo ne era scaturito. Il primo ministro aveva affermato che Sender era stato influenzato ideologicamente dalla CNT²³; nella

letterario ne nelle azioni di altro genere). Nel corso della guerra civile Sender si distanzierà anche dal comunismo, in seguito alla condotta seguita dai vertici del Partito Comunista nei confronti della linea trotskista del Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM).

²¹ "Yo intervine involuntariamente en el declinar republicano al denunciar los hechos de Casas Viejas con pelos y señales. Por cierto, jugándome la piel, porque fui a Casas Viejas y los reaccionarios querían incendiar la casa donde dormía. La guardia civil, que en aquel desventurado episodio se condujo noblemente, me respetó y protegió" (Peñuelas 1970, 87; Io intervenni involontariamente al declino repubblicano denunciando i fatti di Casas Viejas per filo e per segno. Sicuramente a mio rischio e pericolo, perché andai a Casas Viejas e i reazionari volevano appiccare fuoco alla casa dove dormivo. La guardia civil, che in quello sventurato episodio si comportò correttamente, mi rispettò e mi protesse).

²² Le prime cronache giornalistiche di Sender vennero pubblicate su *La Libertad* il 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28 e 29 gennaio 1933.

²³ In realtà, come già affermato, i fatti di Casas Viejas allontanarono Sender dall'ideale libertario, o meglio, dalla prassi rivoluzionaria della CNT, perché a suo parere il sindacato anarchico ebbe la

realtà, contrariamente a quanto affermato dal Primo Ministro, era stata proprio la conduzione dei fatti di Casas Viejas da parte del movimento libertario ad aver spinto lo scrittore ad allontanarsi dalla loro strategia rivoluzionaria:

Pero las octavillas estaban escritas por unos hombres que no tenían la conciencia plena de su repsonsabilidad ante los hechos... Eso sucedía con los que redactaron las octavillas, con los que aprobaron los manifiestos. El error – una frase, un juicio, una afirmación ligera – se multiplicaba por mil en la realidad. Los campesinos de Casas Viejas, después de su derrota, recordaban aquellas frases, aquellas afirmaciones, y no comprendían nada. Claro es que no tienen la obligación de saber medir y aquilatar. Este deber estaba en sus inspiradores. (Sender 2000, 156)

Ma i volantini erano stati scritti da degli uomini che non erano pienamente coscienti della loro responsabilità nei confronti dei fatti... Questo avvenne con quelli che redassero i volantini, con quelli che approvarono i manifesti. L'errore – una frase, un giudizio, un'affermazione leggera – si moltiplicava per mille nella realtà. I contadini di Casas Viejas, dopo la loro sconfitta, ricordavano quelle frasi, quelle affermazioni, e non capivano nulla. È chiaro che non hanno l'obbligo di saper appurare e valutare. Questo dovere spettava ai loro ispiratori.

Il reciproco scambio di accuse mette però contemporaneamente in luce due aspetti della vicenda: se da una parte questi nuovi articoli scritti da Sender al suo rientro a Madrid testimoniano l'importanza politica che avevano assunto i fatti di Casas Viejas e l'intensità delle critiche sollevatesi da più parti nei confronti della condotta del governo, le accuse di Azaña confermano a loro volta il successo e la diffusione che avevano avuto a livello nazionale le cronache di Sender.

grande responsabilità di aver fatto esplodere la rivolta con estrema superficialità senza poi assumersi il compito di arrestarla in tempo o piuttosto di condurla e tentare di evitare il massacro. I contadini di Casas Viejas erano stati abbandonati alle loro sorti. Inoltre, la stampa intera si schierò contro la condotta del Governo (ad esempio *ABC*, *El Debate*, *La Nación*, *El Sol*, *Luz*, *La Voz*) e Azaña perse anche la fiducia degli intellettuali più in vista del paese da cui aveva sempre ricevuto appoggio e sostegno, come Unamuno e Ortega y Gasset (si veda Cruz Seoane, Saiz 1966, 440-442). Sempre nelle pagine del suo *Diarios* (1997, 136), Azaña afferma che i primi dissensi della stampa risalirebbero già a partire dal 13 gennaio 1933, fotografando l'inizio del dibattito nell'ambiente politico spagnolo: "Casares nos habla del orden público. Todo está ya tranquilo. Algunos periódicos empiezan a decir que el Gobierno se excede (?) en la represión. *El Socialista* trae un artículo, en el galimatías que usa Zugazagoitia, tomando posiciones sobre el particular. No piensan lo mismo sus ministros, en particular Prieto. Fernando de los Ríos me dice que lo ocurrido en Casas Viejas es muy necesario, dada la situación del campo andaluz y los antecedentes anarquistas de la provincia de Cádiz. Por su parte, Largo Caballero declara que mientras dura la refriega, el rigor es inexcusable" (Casares ci parla dell'ordine pubblico. Ormai è tutto tranquillo. Certi giornali iniziano a dire che il Governo eccede (?) nella repressione. *El Socialista* riporta un articolo, scritto con il linguaggio incomprensibile che usa Zugazagoitia, in cui si prende posizione sul particolare. Non pensano lo stesso i suoi ministri, in particolare Prieto. Fernando de los Ríos mi dice che quanto avvenuto a Casas Viejas è molto necessario, data la situazione della campagna andalusa e gli antecedenti anarchici della provincia di Cadice. Da parte sua, Largo Caballero dichiara che fino a quando dura la confusione, il rigore è imperdonabile). Il dibattito parlamentare sui fatti di Casas Viejas durò dal 2 febbraio al 16 marzo 1933, durante il quale Azaña pronunciò sette discorsi.

I primi sette articoli di questa seconda fase giornalistica, intitolata “Después de la tragedia” (Dopo la tragedia), furono scritti tra il 3 febbraio e il 15 marzo 1933, quindi in contemporanea con la pubblicazione del testo *Casas Viejas*, di cui rappresentano anche un aggiornamento: negli articoli del 9, 12 e 15 marzo 1933 si affronta infatti la prima fase del dibattito parlamentare. Con questi articoli Sender voleva intervenire nel dibattito che nel frattempo si era sviluppato attorno alla conduzione della repressione da parte governativa. Le restanti cinque ultime cronache, che compongono quindi la terza e ultima fase giornalistica dello scrittore sulla rivolta andalusa chiamata “Regreso a Casas Viejas. Pormenores de la ‘razzia’” (Ritorno a Casas Viejas. Particolari della “razzia”), vennero invece redatte da Ramón J. Sender tra il 28 ottobre 1933 e l’8 novembre 1933, al suo ritorno da un viaggio in Unione Sovietica, ove aveva soggiornato tra il maggio e l’ottobre del 1933²⁴, che rimarca al contempo il progressivo avvicinamento verso il comunismo a cui ha accennato Aub in una citazione precedente.

In Spagna negli anni Trenta il giornalismo stava vivendo il suo momento di maggior splendore e affermava man mano la propria dignità al livello di altri generi di scrittura. Se nel resto d’Europa prevaleva un giornalismo di tipo informativo, in Spagna aveva trovato una collocazione migliore il giornalismo d’opinione, di tipo ideologico. Dopo il disastro del 1898, erano proliferate riviste e pubblicazioni periodiche volte a soddisfare il bisogno d’informazione di un pubblico poco avvezzo alla dimensione del saggio e del trattato e alla concentrazione che la lettura di questi generi richiedono: il pubblico di massa spagnolo vantava un’alfabetizzazione relativamente recente e, almeno per la stampa, gli intellettuali sentivano nei suoi confronti un compito educativo. Questa particolare situazione diede vita alla diffusione di un genere ibrido, caratterizzato, come abbiamo intravisto nelle cronache di Sender, da una forte componente informativa che conviveva contemporaneamente con una ugualmente forte componente interpretativa e argomentativa (Dueñas Lorente, Martínez Vargas 1995, 61). Inoltre ogni narrazione giornalistica comporta sempre un atto di

²⁴ Lo afferma in un cappello introduttivo nella cronaca del 28 ottobre 1933, intitolata “Regreso a Casas Viejas. Pormenores de la ‘razzia’”, *La Libertad*, n. 4.247, Madrid (28.10.1933). Nel maggio del 1933 Ramón J. Sender andò in Unione Sovietica invitato dall’Unione Internazionale degli Scrittori Rivoluzionari, dove partecipò alle prime Olimpiadi Internazionali del Teatro Rivoluzionario di Massa. In questo viaggio s’intravedono i primi segni di una sorta di avvicinamento verso il programma comunista, come abbiamo visto motivata anche dalla forte delusione provata nei confronti della strategia rivoluzionaria della CNT e della sua condotta durante i fatti andalusi. Si allontanerà completamente dall’ideale comunista durante la guerra. Le cronache di Sender sul suo viaggio moscovita vennero pubblicate su *La Libertad* tra il 27 maggio 1933 e il 18 ottobre 1933. La rielaborazione di queste cronache, insieme ad altre scritte dopo il suo ritorno e con l’aggiunta di altro materiale, diede vita al diario di viaggio *Madrid-Moscú: notas de viaje (1933-1934)* (1934; Madrid-Mosca: appunti di viaggio). Cfr. Sender 2001, 30. Sender al suo ritorno dall’URSS pubblicherà anche un diario dell’esperienza sovietica: *Madrid-Moscú notas de viaje (1933-1934)* nel 1934 e *Carta de Moscú sobre el amor (a una muchacha española)* (1934; Lettera da Mosca sull’amore [a una ragazza spagnola]).

persuasione, più o meno implicito, che nasconde o mette in evidenza il punto di vista, sempre soggettivo, di chi scrive: Sender aveva presenziato ai fatti, aveva intervistato i testimoni e si era prefissato di raccontare la realtà oggettiva intervenendo però soggettivamente con una denuncia, un giudizio, una presa di posizione, ossia, con il suo punto di vista. Lo stesso Sender, in una lettera datata 4 luglio 1933, aveva ammesso il suo schieramento nella vicenda andalusa:

Poco tiempo antes de mi viaje a la Unión Soviética, estuve en Andalucía, donde visité Casas Viejas, esa aldea donde la República socialdemócrata de España defendía a tres señores feudales y asesinaba a veintiséis campesinos que habían cometido el crimen de querer conquistar la tierra para trabajarla. Conozco bien el hambre de los campesinos españoles y la miseria donde se hunde la vida de los obreros de la ciudad española. He luchado con ellos y con ellos he sufrido persecuciones; por ellos estuve en la cárcel.²⁵ (Aznar Soler 2001, 55-59)

Poco tempo prima del mio viaggio in Unione Sovietica, ero in Andalusia, dove visitai Casas Viejas, quel borgo dove la Repubblica socialdemocratica della Spagna difendeva tre signori feudali e assassinava ventisei contadini che avevano commesso il reato di voler conquistare la terra per lavorarla. Conosco bene la fame dei contadini spagnoli e la miseria in cui affonda la vita degli operai della città spagnola. Ho lottato con loro e con loro ho subito persecuzioni; per loro sono stato in carcere.

Inoltre, secondo José Domingo Dueñas Lorente, nel Sender di questa prima fase giornalistica il soggetto narrante giocherebbe proprio un ruolo fondamentale, costituendo l'asse della narrazione sia nei testi più descrittivi, come le cronache, che in quelli di tipo romanzesco, intervenendo con un fine estetico in entrambi i casi.

... en los textos de rango periodístico un 'yo' confesional y testimonial, argumento de autoridad de lo dicho pero también instrumento de persuasión y, como tal, despegado del autor para transformarse en personaje de ficción; en los escritos de corte más literario, el "yo" aparece también como emisor, pero sobre todo como objeto de indagación y exploración de acuerdo con el extendido gusto del modernismo por la introspección y el autoanálisis... (Dueñas Lorente, Martínez Vargas 1995, 57)

... nei testi di tipo giornalistico un "io" confessionale e testimoniale, argomento di autorità di quanto detto ma anche strumento di persuasione e, in quanto tale, staccato dall'autore per trasformarsi in personaggio di finzione; negli scritti di taglio più letterario, l'"io" appare anche come emittente, ma soprattutto come oggetto di indagine ed esplorazione in accordo con il gusto diffuso del modernismo per l'introspezione e l'autoanalisi...

²⁵ Lettera di Ramón J. Sender datata 4 luglio 1933, in Aznar Soler "El secreto", una obra de teatro revolucionario ("El secreto", un'opera del teatro rivoluzionario), in *Trébede* 47-48 (febrero), 55-59.

José R. Marra López, a sua volta, ha messo in luce il forte intreccio tra il romanzo e la cronaca nei romanzi scritti da Sender nel periodo che precedette la guerra civile. A suo parere, i suoi primi romanzi “resultan un gran reportaje sobre diversos momentos del país, cumpliendo además unos requisitos estéticos de forma incuestionable” (1964, 5; risultano essere un grande reportage su diversi momenti del paese, rispettando inoltre in maniera indubbia alcuni requisiti estetici). Come ha sostenuto Roger Duvivier a proposito degli articoli pubblicati in *La Tierra*, nei suoi interventi giornalistici Sender oscilla continuamente nel “dilema entre la relevancia del mensaje y la voluntad del estilo” (1987, 35-36; dilemma tra la rilevanza del messaggio e la volontà dello stile): la critica pare concorde sul fatto che Sender non subordini quindi la componente estetica al messaggio sociale, ma faccia procedere i due elementi uno accanto all’altro. Lo scrittore aragonese sarebbe mosso pertanto da una tensione letteraria presente non solo nei suoi primi romanzi ma anche nella sua fase più prettamente giornalistica. Ossia, un’arte utile, ma sempre di arte si trattava. Per questa ragione, potremmo azzardare a definire il Sender di questa prima fase come un “periodista literario” (giornalista letterario). Riguardo agli articoli su Casas Viejas, Patrick Collard ha messo in luce, contrariamente a quanto sostiene molta parte della critica, che “la construcción del marco novelesco con que se abre el volumen [*Viaje a la aldea del crimen*], así como los momentos líricos o los excursos fantásticos, proveían ya de los artículos publicados en *La Libertad*”²⁶ (Dueñas Lorente 1994, 275; la costruzione della cornice romanzesca con cui si apre il volume [*Viaje a la aldea del crimen*], così come i momenti lirici o gli excursus fantastici, provenivano già dagli articoli pubblicati su *La Libertad*). Vediamo quindi nel concreto con quali modalità Sender decise di raccontare, attraverso la cornice del romanzo, la rivolta andalusa di Casas Viejas.

4. I “reportajes novelados” di Sender

Il grande spazio concesso dalla stampa all’episodio e, nello specifico che ci riguarda, gli articoli di Sender, che furono più di una ventina (dieci scritti inizialmente a Casas Viejas, seguiti da altri sette scritti al suo ritorno a Madrid tra il febbraio e il marzo del 1933, più gli ultimi cinque, usciti al ritorno dal viaggio in Unione Sovietica), dovettero colpire profondamente l’opinione pubblica, tanto che Sender decise per ben due volte – e a breve distanza – di rimetterci le mani e di pubblicare i suoi interventi nella veste di libro. Come abbiamo affermato poc’anzi, nel febbraio del 1933 a Madrid era uscito *Casas Viejas (Episodios de la lucha de clases)* (Casas Viejas [Episodi della lotta di classe]), una sorta di prima rielaborazione romanzesca delle prime dieci cronache giornalistiche senderiane²⁷.

²⁶ Si veda anche Collard 1980.

²⁷ Sender era già ricorso a questa formula. Il *folleto* di 64 pagine *La República y la cuestión religiosa*

Questo libro segna il primo passaggio dalle “crónicas periodísticas” (cronache giornalistiche) alle “crónicas noveladas” (cronache romanzesche)²⁸.

Nonostante i numerosi impegni letterari e il lungo viaggio in Unione Sovietica, Sender non riuscì evidentemente a liberarsi dei fatti di Casas Viejas, che nel frattempo, grazie all’indagine parlamentare e giudiziaria, avevano assunto una dimensione sempre più cruciale a livello nazionale. Lo scrittore aveva infatti continuato, come abbiamo visto, a intervenire a mezzo stampa, pubblicando altre cinque cronache – le ultime – scritte al ritorno dalla Russia. L’anno dopo, nel febbraio del 1934, tornò sui fatti rimettendo mano alle sue cronache giornalistiche e alle pagine del primo elaborato romanzesco *Casas Viejas*: risultato di questa esigenza di riscrittura dal complicato processo redazionale è la seconda “crónica novelada” dedicata all’episodio, intitolata *Viaje a la aldea del crimen. Documental de Casas Viejas* (1934; Viaggio al paese del crimine. Documentario di Casas Viejas)²⁹. Questo testo rappresenta quindi una rielaborazione sia degli articoli sia della prima versione romanzesca, a cui aggiunse altro materiale, come ad esempio le dichiarazioni processuali rilasciate dai contadini di Casas Viejas³⁰.

En el *Viaje*, rectificó y completó la primera versión, aludiendo a las detenciones arbitrarias y ejecuciones del amanecer del día 12 y dedicando algunas páginas a los debates parlamentarios de febrero y marzo 1933. (Brey, Maurice 1976, 187)

Nel *Viaje*, rettificò e completò la prima versione, alludendo agli arresti arbitrari e alle esecuzioni dell’alba del giorno 12 e dedicando alcune pagine ai dibattiti parlamentari del febbraio e marzo 1933.

(1932a; La repubblica e la questione religiosa) raccoglieva una rielaborazione di cinque riflessioni sulla questione religiosa pubblicate su *La Libertad* tra il gennaio e il marzo del 1932 con l’aggiunta di materiale inedito (si veda Barreiro, *Un opúsculo olvidado de Ramón J. Sender* [Un opuscolo dimenticato di Ramón J. Sender] consultabile su < dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/573072.pdf >, 09/2015). Lo stesso era avvenuto con *Teatro de masas* (1932c; Teatro di massa), altra ricompilazione di articoli pubblicati precedentemente su *La Libertad*. Successivi rispetto ai fatti di Casas Viejas ma che rispecchiano un iter compositivo analogo sono il diario di viaggio in Unione Sovietica (*Madrid-Moscú notas de viaje (1933-1934)*, 1934) e *Proclamación de la sonrisa: ensayos* (Proclamazione del sorriso: saggi), in cui Sender raccoglie articoli di interesse antropologico, letterario e sociale.

²⁸ La definizione di “crónica novelada” è stata introdotta anche da Víctor Fuentes (1980, 101). Fuentes sostiene che l’incremento della commistione tra finzione e realismo giornalistico di *Viaje a la aldea del crimen* rispetto a *Casas Viejas* dipenda dal tempo intercorso tra lo svolgersi dei fatti e la pubblicazione della seconda opera.

²⁹ Le due versioni romanzate delle cronache di Casas Viejas sono state ripubblicate solo molto recentemente (si vedano Sender 2000, 2004), come è accaduto con molte sue opere anteriori all’esilio.

³⁰ Il 24 maggio 1934 pubblicò su *La Libertad* una riflessione sui fatti di Casas Viejas, “Hechos y palabras. Casas Viejas y los delincuentes”, articolo che non rientra in *Viaje a la aldea del crimen* (Viaggio al paese del crimine). Oggi si può leggerlo integralmente nella prima appendice della nuova edizione di *Casas Viejas* (Sender 2004, 111-113).

L'episodio aveva avuto uno sviluppo molto rapido e per lo scrittore era necessario aggiornare il racconto con l'indagine che ne era scaturita e la successiva crisi di governo che ne era nata. Nello specifico, utilizza "el informe parlamentario de la primera Comisión investigadora" (l'indagine parlamentare della prima Commissione d'indagine) e la terza serie di articoli, quelli redatti al ritorno dal viaggio dall'Unione Sovietica, raggruppati sotto il titolo di *Regreso a Casas Viejas. Pormenores de la razzia*.

Molti critici, affidandosi al termine "Documental" che Sender sceglie come sottotitolo della propria opera e ai contenuti realisti in essa espressi, hanno ritenuto le due pubblicazioni monografiche del 1933 e del 1934 due completi "reportajes" giornalistici, e nello specifico il secondo sarebbe stato motivato solo dal proposito di aggiornare il primo, considerati i successivi sviluppi. In realtà, nel 1934, con la pubblicazione di *Viaje a la aldea del crimen*, Sender conferma la scelta compiuta l'anno precedente e opta ancora una volta per una versione che armonizza l'esigenza informativa del *reportage* giornalistico – come sottolinea buona parte della critica – con lo stile narrativo della finzione del romanzo, aggiungendo "detalles complementarios que servirían para dar un carácter literario documental a las informaciones" (particolari complementari che servirebbero a conferire un carattere letterario documentale alle informazioni), come afferma lo stesso Sender nelle sue "crónicas noveladas". Con parole di Rafael Bosch, *Viaje a la aldea del crimen* si configurava come "la crucial contribución de Sender a la fundación de la novela-reportaje española" (1970, 269; il cruciale contributo di Sender alla fondazione del romanzo-reportage spagnolo). Sovrappone quindi i due generi, che arrivano nel contempo a fondersi, coniugando in un certo qual modo vita e narrazione, realtà e finzione, in una contaminazione continua. Se stile, fine e contenuti della narrazione sono infatti giornalistici, le pretese sono letterarie, cosa che diventa ancora più evidente nel secondo testo romanzesco, *Viaje a la aldea del crimen*. Questo fu evidente sin dalle prime recensioni che uscirono sulla stampa spagnola. Su *El Heraldo de Madrid*, ad esempio, un anonimo recensore riportò il 22 febbraio del 1934:

No es esta sección ni página de polémica política, sino de información literaria. Es así en lo que el periodista tiene de escritor, de literato, en suma, en lo que se trata de elogiarle, porque lo merece: en su estilo, en su fibra, en su visión como tal escritor, como tal literato... en este caso no es el fin sino el medio, la forma, la expresión, el instrumento periodístico, lo que se elogia. (Tratto da Dueñas Lorente 1994, 272)

Non è questa la sezione né la pagina della polemica politica, quanto piuttosto di informazioni letterarie. È così in quello che il giornalista ha di scrittore, di letterato, insomma, in cui si cerca di elogiarlo, perché se lo merita: nel suo stile, nella sua fibra, nel suo punto di vista da scrittore, da letterato... in questo caso non è il fine ma il mezzo, la forma, l'espressione, lo strumento giornalistico, quello che si elogia.

Ci troveremmo di fronte non a un semplice *reportage*, quanto piuttosto a un esempio di “literatura documental, reportaje interpretativo, nuevo periodismo” (*ibidem*; letteratura documentale, reportage interpretativo, nuovo giornalismo) o, come sostiene Marcelino C. Peñuelas nel suo saggio del 1971, a un “reportaje novelado” (*reportage* romanzato):

Al tratar de los relatos en que Sender fue testigo de los hechos se ha hablado con demasiada frecuencia de que se trata de reportajes o crónicas. Pero ninguna de sus narraciones es estrictamente un reportaje. La única que se acerca, sin serlo del todo – se trata más bien de un reportaje novelado – es *Viaje a la aldea del crimen*. (Peñuelas 1971, 87)

Affrontare i racconti in cui Sender fu testimone dei fatti si è detto con troppa frequenza che si tratta di reportage o cronache. Ma nessuna delle sue narrazioni è rigorosamente un reportage. L'unica che gli si avvicina, pur senza esserlo completamente – si tratta piuttosto di un reportage romanzato – è *Viaje a la aldea del crimen*.

Anche Juan Luis Alborg riscontra in *Viaje a la aldea del crimen* le due componenti, quella giornalistica e quella romanzesca, pur conferendo alla prima un ruolo predominante rispetto alla seconda, che ha però il suo peso:

Literariamente... el libro acreditaba la maestría del escritor para la dinámica del reportaje, trazado a punta de buril con impresionante fuerza y plasticidad. Con muy severa concisión, Sender dibuja el cuadro que se propone, tenso y apretado. Aquí encontramos a la vez al periodista ejercitadísimo y al novelista que aporta los recursos de un arte superior para acrecentar la calidad del retablo. Pero fundamentalmente es el periodista – tanto por el tema como por el pulso literario – quien está presente en todo el libro. Sin embargo, el fondo dramático del relato, así como la mano puesta por el autor, hacen del *Viaje a la aldea del crimen* un verdadero episodio de novela. (Alborg 1962, 36)

Letterariamente... il libro testimoniava la maestria dello scrittore per quanto riguarda la dinamica del *reportage*, tracciato in punta di cesello con impressionante forza e plasticità. Con estrema e severa concisione, Sender disegna il quadro che si propone, teso e circoscritto. Qui troviamo contemporaneamente il giornalista esperto e il romanziere che apporta le risorse di un'arte superiore per aumentare la qualità dell'affresco. Ma fondamentalmente è il giornalista – tanto per il tema quanto per il polso letterario – a essere presente in tutto il libro. Indubbiamente, lo sfondo drammatico del resoconto, così come la mano dell'autore, rendono *Viaje a la aldea del crimen* un vero episodio romanzesco.

L'approccio ai fatti di Casas Viejas comporta quindi per Sender un processo di creazione che si muove a cavallo tra due generi narrativi, *reportage* e narrazione, che tendono a convogliare in una nuova personale forma che riassume le migliori caratteristiche di entrambi. Con parole di José María Salguero Rodríguez:

Otra razón que avala el interés de *Viaje a la aldea del crimen* es que se trata de una obra maestra. Sender ejerce aquí con la frescura y el nervio propio del reportaje periodístico del momento y con la depuración posterior de la reelaboración literaria. (Salguero Rodríguez in Sender 2000, 8)

Un'altra ragione che avalla l'interesse di *Viaje a la aldea del crimen* è che si tratta di un capolavoro. Sender esercita qui con la freschezza e il polso necessario del *reportage* giornalistico del momento e con la depurazione successiva della rielaborazione letteraria.

Per avere più ampi margini di movimento, Sender decide quindi di muoversi all'interno di un genere ibrido, debitore sia dell'obiettività richiesta alla cronaca sia della soggettività più consona al romanzo³¹, in cui, secondo Pablo Gil Casado, che identifica l'opera come un libro di viaggi, "aparecen los típicos recursos del nuevo romanticismo, lo fantástico y lo simbólico involucrado en lo cotidiano y objetivo" (1975, 416; appaiono le tipiche risorse del nuovo romanticismo, del fantastico e del simbolico inseriti nel quotidiano e nell'obiettivo)³². Sono questi i generi in cui Sender si muoveva già a partire dagli anni Trenta con provata agilità e maestria, cosa che continuerà a fare nel corso di tutta la sua carriera³³. Le due narrazioni su Casas Viejas rientrerebbero quindi nel genere del romanzo, visto che narra dei contenuti storici e informativi con un proposito artistico che in più di un'occasione lo allontana dal realismo consono alla cronaca:

³¹ All'epoca dei fatti Sender aveva già pubblicato i romanzi: *Imán* (1930b; Calamita), *O. P. (Orden Público)* (1931b; O. P. [Ordine Pubblico]), *El Verbo se hizo sexo* (1931a; Il Verbo si fece sesso. Teresa di Gesù), *Siete domingos rojos* (1932b; Sette domeniche rosse) e i saggi *El problema religioso en México* (1928; Il problema religioso in Messico), *América antes de Colón* (1930; L'America prima di Colombo), *La República y la cuestión religiosa* (1932a; La Repubblica e la questione religiosa) e *Teatro de masas* (1932c; Teatro di massa).

³² Concorda anche Ángel Alcalá Galve, il quale, riferendosi alle cronache *noveladas* di *Viaje a la aldea del crimen*, ritiene che "Errorá quien, sin haberlas leído, crea con no pocos servetistas que son mero reportaje de periodista observador con el doblete de truculento y desatinadamente revolucionario. Sender acierta a construir auténticas obras de arte, de un arte que la televisión pronto reemplazó con su verismo y echó a la cuneta del desuso. El detalle estremecedoramente realista sabe remojarlo en la salsa de cierto aliento poético y ahondarlo en atisbos de una eventual construcción novelística" (2004, 121; Sbaglierà chi, senza averle lette, crederà con non pochi servetiani che si tratta di un mero reportage da giornalista osservatore, allo stesso tempo truculento e sragionatamente rivoluzionario. Sender centra il bersaglio costruendo autentiche opere d'arte, un'arte che la televisione ha sostituito presto con il suo verismo e ha buttato da una parte in disuso. Il particolare struggentemente realista sa intingerlo nella salsa di un certo profumo poetico e affondarlo in vista di un'eventuale costruzione romanzesca).

³³ "El reportaje periodístico como género literario ha muerto. Lo ha matado la televisión. Hoy de cualquier noticia – de la guerra de Chechenia al racismo en Almería – lo que engancha al interesado es la imagen. Esa función la cumplían aún de forma literaria los periódicos en los años treinta y Sender era un maestro en ese oficio" (Salguero Rodríguez 2000, 8; Il reportage giornalistico come genere letterario è morto. Lo ha ucciso la televisione. Oggi di qualunque notizia – dalla guerra in Cecenia al razzismo ad Almería – è l'immagine che conquista l'interessato. Questa funzione la compivano ancora in modo letterario i giornali negli anni Trenta e Sender era un maestro in questo ambito). Si veda anche José Domingo Dueñas Lorente (1994, 272).

“... aunque hay unos hechos que responden a realidades históricas concretas, lo primordial ha sido la manipulación artística que el novelista ha dado a todos los elementos fusionanándolos y reorganizándolos en una realidad aparente, la novelesca” (Castañar 1992, 160-161; ... anche se ci sono dei fatti che rispondono a realtà storiche concrete, la cosa primordiale è stata la manipolazione artistica che il romanziere ha dato a tutti gli elementi fondendoli e riorganizzandoli in una realtà apparente, quella romanzesca).

I due testi di Sender vengono definiti esempi di “reportaje novelado” non solo dai critici letterari ma anche dagli storici: Gérard Brey e Jacques Maurice sostengono ad esempio che lo scrittore avrebbe peccato nelle sue cronache di aver romanzato troppo il personaggio di Seisdedos. Nel corso della narrazione, infatti, lo scrittore interviene assegnando un ruolo protagonista ad alcuni personaggi, come effettivamente l’anziano Curro Cruz, chiamato il Seisdedos per avere appunto sei dita in una mano, e la nipote María Cruz Silva, la Libertaria, dando loro un peso maggiore rispetto a quello che ebbero nello svolgimento reale dei fatti. In questo caso, Sender dipinge il vecchio libertario come il principale leader del movimento sindacale anarchico di Casas Viejas: dal suo ritratto ne esce un vero e proprio eroe epico, che avrebbe ricevuto il volantino della CNT, proclamato il comunismo libertario, distribuito le armi alla popolazione, sparato al sergente e alla *guardia civil* asserragliati nella caserma e condotto una resistenza eroica nell’assedio della sua capanna, provando a salvare la vita dei suoi familiari e immolando la sua come avevano fatto i celtiberi a Numancia. Nella ricostruzione storica, in realtà, sembra che il ruolo del vecchio anarchico fosse stato molto inferiore rispetto a quanto raccontato da Sender, che avrebbe deciso di alterare l’ordine del reale creando un personaggio romantico e al contempo popolare, un vero e proprio eroe letterario. Lo stesso avviene con la nipote María Silva e con l’intera famiglia dei “libertarios”: sono personaggi che appartengono alla storia ma, attraverso la narrazione, grazie al punto di vista del narratore, diventano leggendari.

... la obra está concebida no como mera información, sino como creación de los personajes y sucesos, por muy reales que sean, por medio del esfuerzo de comprensión y la presentación estilística fundada en la comunicación emocional. (Bosch 1970, 270-271)

... l’opera è concepita non come mera informazione, ma come creazione di personaggi e fatti, per quanto reali possano essere, attraverso lo sforzo di comprensione e la presentazione stilistica basata sulla comunicazione emozionale.

Nel 1930 Sender aveva già avuto modo di intervenire sulle intersezioni tra storia e letteratura, soffermandosi sulla letterarietà degli eventi storici: “La historia contemporánea registra hechos que por sí solos poseen una categoría artística. No es necesaria la mano del poeta para darles naturaleza literaria, porque ya son bastante elocuentes” (Sender 1930a, 9; La storia contemporanea registra fatti che di per sé possiedono una categoria artistica. Non è necessaria

la mano del poeta para dar loro natura letteraria, perché sono già abbastanza eloquenti). Nelle cronache di Sender non prevarrebbe quindi l'aspetto di denuncia, quanto piuttosto la dimensione umana dei personaggi coinvolti, che diventa l'asse principale della narrazione, l'elemento a cui viene data dall'autore la maggiore enfasi. Secondo Peñuelas, infatti,

La postura de protesta y denuncia, presente en muchas de sus mejores novelas, no es esencial en ellas, sino marginal y contingente. Lo social, las cuestiones políticas y sociales, le atraen como medio de exponer la "circunstancia" en que los personajes están inmersos. (Peñuelas 1971, 82)

La posizione di protesta e denuncia, presente in molti dei suoi migliori romanzi, non ne è un elemento essenziale, quanto piuttosto marginale e contingente. Il tema sociale, le questioni politiche e sociali, lo attraggono come un mezzo per esporre la "circostanza" in cui i personaggi sono immersi.

E questa è la questione: Sender non si avvicina alla narrazione da politico, ma da poeta; il suo è un "reportaje" in cui prevale l'uomo in rivolta, l'eroe civile, non il fatto storico nel suo svolgimento di causa ed effetto. Non scrive un pamphlet di partito, ma lascia parlare il poeta che è in sé: "Cuando me he acercado a la política me he conducido como poeta (resultaba así un animal indefinible)..." (Sender 1957, VIII; Quando mi sono avvicinato alla politica l'ho fatto da poeta (risultando così un animale non identificabile...), cosciente che però "antes que ser poeta hay que ser hombre" (Sender in Castañar 1992, 80; Prima di essere poeta si deve essere uomo). Sempre secondo Peñuelas, questa sarebbe una delle caratteristiche più comuni della narrativa di Sender:

... la fusión de elementos narrativos externos (observación y fijación de hechos y cosas), internos (psicológicos, subjetivos, alegórico-poéticos), y de proyección conceptual (siempre más implícita que expresa y en todo caso libre de intención normativa) constituye la característica destacada de las obras más ambiciosas y representativas de Sender. (Peñuelas 1971, 56)

... la fusione di elementi narrativi esterni (osservazione e fissazione di fatti e cose), interni (psicologici, soggettivi, allegorico-poetici), e di proiezione concettuale (sempre più implicita che espressa e in ogni modo priva di intenzione normativa) costituisce la caratteristica più rilevante delle opere più ambiziose e rappresentative di Sender.

5. *L'intreccio tra finzione e realtà e gli scrittori del tempo*

La questione dell'intreccio tra finzione e realtà aveva una certa importanza nella critica letteraria dell'epoca, tanto da coinvolgere i principali scrittori della scena letteraria iberica. Non riguardava solo gli intellettuali delle nuove gene-

razioni ma anche quelli che erano i loro maestri, i membri della Generación del 98, e nello specifico Ramón del Valle-Inclán, che Sender considerava un esempio. Egli riteneva imprescindibile l'unione tra letteratura e storia, ma l'individuo doveva cedere il passo a un eroe collettivo, rappresentato dalla massa:

Creo que la novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos. En esta hora de socialismo y comunismo no me parece que pueda ser el individuo el héroe principal de la novela sino los grupos sociales. La Historia y la novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes. (Castañar 1992, 52)

Crede che il romanzo cammini parallelamente con la Storia e con i movimenti politici. In questo momento di socialismo e comunismo non mi pare che possa essere l'individuo l'eroe principale del romanzo quanto piuttosto i gruppi sociali. La Storia e il romanzo si affacciano con la stessa curiosità sul fenomeno delle folle.

Anche Pío Baroja, altro membro della Generación del 98, era entrato nella polemica della produzione letteraria della modernità. Egli aveva affermato in un articolo intitolato "El héroe y el aventurero" che non era più possibile scrivere romanzi "a la antigua" proprio perché gli scrittori contemporanei non erano più in grado di creare i tipici eroi letterari ottocenteschi, differenziando questi dagli "eroi" della politica:

... la sociedad moderna no produce el héroe literario ni el aventurero. Sin estos dos elementos, no hay gran novela a la antigua. El héroe literario no es el héroe político o social; tiene otros caracteres y otros matices. Si hubiera exactitud y justeza en el lenguaje, no se denominaría lo mismo al uno y al otro. El héroe político es un caso de exaltación de pasiones idealistas y sociales; el héroe literario es, sobre todo, una personalidad, un tipo psicológico de interés. De aquí – aunque parezca una paradoja – se desprende que es más fácil que se dé el héroe político en la realidad que el héroe literario en la obra del escritor (Baroja 1948, 778).

... la società moderna non produce l'eroe letterario né quello d'avventura. Senza questi due elementi, non c'è un grande romanzo come quelli di una volta. L'eroe letterario non è l'eroe politico o sociale; ha altri caratteri e altre sfumature. Se ci fosse precisione ed esattezza nel linguaggio, non si chiamerebbero entrambi con lo stesso termine. L'eroe politico è un caso di esaltazione di passioni idealiste e sociali; l'eroe letterario è, soprattutto, una personalità, una figura psicologicamente interessante. Da qui – anche se può sembrare un paradosso – s'intuisce che è più facile trovare un eroe politico nella realtà piuttosto che un eroe letterario nell'opera dello scrittore.

Lo scrittore basco terminava l'articolo sostenendo che:

Hay mucha gente que supone que la vida no tiene gran cosa que ver con la literatura. La literatura siempre ha sido un espejo de la vida, ahora y antes, y, probablemente, lo seguiré siendo. La vida actual no tiene misterio, no da la aventura ni el aventurero, no da la posibilidad del héroe, y por eso la novela no puede reflejarlo. El intento a la moda antigua, más que creación, sería hoy un caso de arqueología literaria. (Ivi, 781)

C'è molta gente convinta che la vita non abbia molto a che vedere con la letteratura. La letteratura è sempre stata uno specchio della vita, ora e nel passato e, probabilmente, continuerà a essere così. La vita attuale non ha misteri, non offre avventure né avventurieri, non dà possibilità all'eroe, e per questo il romanzo non può rifletterlo. Il tentativo di seguire le mode di un tempo, più che creazione, oggi sarebbe un caso di archeologia letteraria.

Secondo Baroja, a questo stato di cose nel 1933 si era opposto proprio l'eroe letterario dipinto da Sender nei suoi *reportajes* giornalistici, il vecchio Seisdedos, realmente vissuto e realmente morto, che andava aldilà della cronaca e della politica per convertirsi – proprio grazie alla cronaca – in un personaggio eroico e letterario. Lo scrittore basco lo metteva in luce pochi giorni dopo la pubblicazione dell'articolo precedentemente citato in un nuovo articolo, intitolato *La literatura culpable*:

El jefe anarquista de Casas Viejas, el Seisdedos, con sus hijos y la muchacha que preparaba las armas para que el hombre hiciera fuego sin interrupción. Esos tenían madera de héroes como los de Numancia o los de Zaragoza. Los políticos nos dirán que en lo malo no puede haber heroísmo. No nos convencerán. Ya se sabe que es más práctico y sensato que andar a tiros seguir el ejemplo de Fulano republicano y socialista y tener varios sueldos y una posición sólida. En esta sensatez no hay sospecha de heroísmo. Sí la hay en la acción de Seisdedos y en la muchacha que le acomañaba en la choza trágica. Hay en ellos valor y una idea grande, aunque sea utópica. (Ivi, 782)

Il leader anarchico di Casas Viejas, Seisdedos, con i suoi figli e la ragazza che prepara le armi per permettergli di sparare senza sosta. Loro hanno la tempra dell'eroe, come quelli di Numanzia e quelli di Saragozza. I politici ci diranno che dal male non può venire l'eroismo. Non ci convinceranno. Ormai si sa che è più pratico e sensato di iniziare sparatorie seguire l'esempio di Tizio Caio repubblicano e socialista e avere diversi stipendi e una posizione solida. In questa sensatezza non c'è alcuna traccia di eroismo. C'è invece nelle azioni di Seisdedos e nella ragazza che stava con lui nella capanna tragica. In loro c'è coraggio e un'idea grande, anche se utopica.

Terminava l'articolo collegando eroi politici ed eroi letterari, esattamente come si era verificato con i personaggi di Casas Viejas:

Los españoles y España sienten todavía así: más humana que políticamente, más en hombre que en leguleyo; y aunque nuestros políticos, palabreros y un poco mediocres, crean que hechos como el de Casas Viejas, de Medina Sidonia, de violencia, desacreditan a los españoles rebeldes ante el mundo, muchos creemos que los acreditan como esforzados y como idealistas. Si para algunos esto es culpa de la literatura, para otros – es culpa de los cuales me cuento – es parte de su gloria. (Ivi, 785)

Gli spagnoli e la Spagna sentono ancora così: in modo più umano che politico, più nell'uomo che nel burocrate; e anche se i nostri politici, parolai e un po' mediocri, fanno in modo che fatti come quelli di Casas Viejas, di Medina Sidonia, di violenza, gettino discredito sugli spagnoli ribelli agli occhi del mondo, in molti crediamo che in realtà contruibiscano a farli vedere come dei coraggiosi e degli idealisti. Se per qualcuno questo è colpa della letteratura, per altri – tra cui il sottoscritto – è parte della loro gloria.

6. *Novità dei romanzi di Sender e confronto tra le due versioni*

Il vecchio Seisdedos aveva assunto quindi per la società spagnola – e grazie a una narrazione romanzata della storia – un'aura mistico-romantica: è un anti-eroe della storia che attraverso il racconto s'innalza sopra la drammaticità dei fatti, diventando un eroe letterario. Sender, nel corso di una narrazione "storica", focalizza il suo interesse sulla dimensione umana della vicenda. E la dimensione umana della realtà prevarica quella del reale in sé, quella storica, pur non limitandosi esclusivamente alla letterarietà ma sconfinando nel sociale. Con una differenza però rispetto a tanta "novela social" o proletaria, giacché qui il protagonista non è la massa anonima, il proletariato in lotta: Sender si concentra su una famiglia, ne chiama i membri per nome, li innalza a eroi da epopea classica. Numerose dichiarazioni di Sender ci spingono a credere che fosse in realtà assolutamente consapevole di questa nuova concezione della letteratura che avanzava nei suoi articoli e nei suoi romanzi:

Mi modesta opinión es que los hombres somos los únicos hasta ahora capaces de crear mitos artificiales (no necesariamente históricos) y de subordinar a ellos con éxito formas de acción creadora... Parece que la más alta tarea de los hombres desde los tiempos más remotos consistía en la creación de mitos capaces de arraigar y de extenderse. Es decir que nuestra más alta facultad es la de mentir inteligentemente e interesadamente. En este sentido, la capacidad de creación de nuevos mitos en nuestro tiempo es mayor que nunca con el cine, la televisión, la prensa, el libro. (Tratto da Peñuelas 1971, 10-11)

La mia modesta opinione è che noi uomini siamo gli unici fino a oggi a essere capaci di creare miti artificiali (non necessariamente storici) e di subordinare a loro con successo forme d'azione creatrice... Sembra che il più alto compito degli uomini dai tempi più remoti consista nella creazione di miti capaci di radicarsi e di diffondersi. Ciò vuol dire che la nostra più alta facoltà è mentire intelligentemente e in modo interessato. In questo senso, la capacità di creazione di nuovi miti nel nostro tempo, con il cinema, la televisione, la stampa, il libro, non è mai stata così grande.

La finzione narrativa della cronaca di Sender non riguarda solo il ruolo assegnato ad alcuni personaggi ma entra anche dentro allo svolgimento dell'azione, interviene anche nella narrazione cronologica dei fatti: Sender arrivò a Casas Viejas tre giorni dopo lo scoppio degli eventi, il giorno 15, ma attraverso la finzione finge di essere già sul luogo, di prendere parte con i contadini alle assemblee sindacali, di presenziare al sollevamento, di assistere all'arrivo delle *Guardias de Asalto* e di vedere ardere la baracca della famiglia dei libertari, di osservare le fiamme che consumano i corpi dei contadini rivoltosi. Con la fantasia, con la finzione, supplisce alla sua assenza nei giorni della rivolta e la ricostruisce grazie a un gioco narrativo. Narra la cronaca come se ne fosse stato un diretto testimone, nonostante sappiamo che arrivò a massacro avvenuto, come lui stesso dichiara all'inizio delle due rielaborazioni. Sender fa tutto questo stabilendo infatti un patto con il suo pubblico, chiarendo che si tratta di un espediente per poter raccontare da testimone presenziale la cronaca degli eventi a cui non presenziò. Sender – come ricorda Peñuelas in *La obra narrativa de Ramón J. Sender* (L'opera narrativa di Ramón J. Sender) – fa confluire la creazione dell'immaginazione con quanto visto realmente, con i dati documentati:

El puro reportaje o la crónica desnuda no encaja bien con el arte narrativo de Sender, con su temperamento y sensibilidad. En lo que escribe no intenta – ni quizá pueda – permanecer completamente al margen. Lo que ve, lo que observa, lo anecdótico, le sirve sólo de base para calar en las motivaciones de los actos y el significado humano, con implícita intención moral, de los hechos. Lo puramente anecdótico en su obra es un simple, aunque firme, escalón para implícitas y trascendentes interpretaciones del hombre y de la vida. Y cuando relata fielmente lo observado, la realidad exterior, encuadra la narración de tal modo que, sin explicaciones ni comentarios, se perfilan con claridad los múltiples fondos que siempre encierran los simples hechos. Éstos, en sí, no le interesan, sino su proyección en el contexto social en primer lugar; en los planos morales del individuo, en segundo; y en un tercer y más hondo nivel le sirven de punto de partida para bucear en el enigma de la condición humana. (Peñuelas 1971, 55-56)

Il puro reportage o la nuda cronaca non s'incastano bene con l'arte narrativa di Sender, con il suo temperamento e la sua sensibilità. In quello che scrive non cerca – né probabilmente può – rimanerne completamente al margine. Quello che vede, quello che osserva, il fatto aneddotico, gli serve solo come base per affondare nelle motivazioni degli atti e nel significato umano, con implicita intenzione morale, dei fatti. Il puro aneddoto nella sua opera è un semplice, anche se fermo, scalino per implicite e trascendenti interpretazioni dell'uomo e della vita. E quando racconta quanto fedelmente osservato, la realtà esterna, incornicia la narrazione in modo tale che, senza spiegazioni e commenti, si delineano chiaramente i molteplici sfondi che sempre racchiudono i semplici fatti. Questi, di per sé, non gli interessano, quanto piuttosto, in primo luogo, la loro proiezione nel contesto sociale; i piani morali dell'individuo in secondo; e in un terzo e più profondo gli servono come punto di partenza per indagare l'enigma della condizione umana.

Un ulteriore elemento di finzione è il dialogo simbolico con la statua romana di María Mármol, a sua volta simbolo e testimone da tempi immemori della realtà andalusa. Questo personaggio, all'estremo opposto dei contadini ribelli, concede allo scrittore la possibilità di generalizzare e ampliare il discorso privandolo di coordinate geografiche e storiche, creando un ponte con la storia della miseria dei contadini di Medina Sidonia di tutti i tempi e in generale con l'ingiustizia della divisione della ricchezza, delle classi sociali, della povertà. La statua, a cui Sender dona un carattere antropomorfo, interrompe la descrizione sostanzialmente verosimile degli eventi e si contrappone al realismo del racconto della rivolta andalusa. È un elemento atemporale, al di sopra delle circostanze, che rappresenta un punto di vista superiore capace di guardare dall'alto, con distacco, la vita che da tempi immemori le scorre davanti. E dà un giudizio, sconsolato, senza speranza. La sua – e quella di Sender, che probabilmente usa la statua per trasmettere il suo messaggio – è una visione pervasa di cupo pessimismo: le sorti dei contadini andalusi e di quelle terre di miseria sembrano essere condannate a rimanere per sempre vittime della storia e dei potenti. Dal suo punto di vista, riduce a semplice episodio la mattanza narrata nel romanzo: i fatti di Casas Viejas appaiono un ennesimo, inutile tentativo di ottenere quella giustizia sociale che in Andalusia non arriverà mai.

Gli elementi romanzeschi non alterano però la narrazione dei fatti e l'impianto della descrizione rimane sostanzialmente giornalistico, verosimile. Sender racconta cosa vede e cosa è riuscito a sapere parlando con gli abitanti di Casas Viejas, e colora il racconto con delle sfumature personali, in cui si concentra la sua rielaborazione artistica. Gonzalo Sobejano riconosce in questo personale modo di narrare il reale una forma d'ispanico "realismo mágico", definizione a sua volta presa in prestito da Carrasquer, che però l'aveva avvicinata alla narrativa senderiana a proposito del romanzo *Imán*. Secondo Sobejano,

Si por tal se entiende una nueva objetividad que trata de apresar la esencia de lo real en la extrañeza de ciertos objetos misteriosamente puestos de relieve, creo que es en un cierto realismo mágico – no siempre sostenido y con frecuencia estropeado – donde se puede hallar el valor más positivo del estilo de este autor. (Sobejano 1970, 445, tratto da Sanz Villanueva 1972, 104)

Se con questo s'intende una nuova obiettività che cerca di catturare l'essenza del reale nella stranezza di certi oggetti misteriosamente messi in rilievo, credo che sia in un certo realismo magico – non sempre mantenuto e spesso corrotto – dove si può trovare il valore più positivo dello stile di questo autore.

Ma in che misura interviene lo scrittore nel nuovo testo riveduto, la versione pubblicata nel 1934? Le correzioni apportate alle cronache giornalistiche inducono a pensare che gli interventi siano stati tutti tesi a rendere più narrativi i testi giornalistici, nella prima versione dettati prevalentemente dalla sintesi e dalla fretta. In un equilibrio costante tra giornalismo e romanzo avvertiamo quindi uno spostamento verso quest'ultimo.

En cuanto al cotejo de los 48 episodios aparecidos en *La Libertad*, que pasan a *Viaje...*, el cómputo estadístico desvela 374 correcciones, deglosadas en 114 ampliaciones, 207 amputaciones y 53 sustituciones. El bajo número de estas últimas indica que las motivaciones del autor al modificar el texto no son de tipo estilístico, sino que sólo pretenden adaptar un texto periodístico a otro literario. (Salguero Rodríguez 2000, 24-25)

In quanto al confronto dei 48 episodi apparsi su *La Libertad* que passano a *Viaje...*, il conteggio statistico rivela 374 correzioni, diglossate in 114 ampliazioni, 207 amputazioni e 53 sostituzioni. Il basso numero di queste ultime indica che le motivazioni dell'autore al modificare il testo non sono di tipo stilistico, ma vogliono solo adattare un testo giornalistico a un altro letterario.

Sender elimina anche ventidue aggettivi, sempre rispondendo a un principio estetico; diminuisce inoltre le ripetizioni. Rispetto al reale svolgimento dei fatti, nella nuova versione romanzesca vengono meno i riferimenti al suo compagno di viaggio Eduardo de Guzmán, di cui non viene più fatto il nome. Ma rispetto alla stesura di *Casas Viejas* notiamo anche un cambio sostanziale di tendenza: nel 1934 Sender triplica in *Viaje a la aldea del crimen* le sue correzioni al testo, ma soprattutto diminuiscono gli elementi lirici e di fantasia, che lasciano più spazio a quelli narrativi e documentali, tanto che Pablo Gil Casado lo ha definito più che un romanzo un "reportaje de viaje" (reportage di viaggio):

Lo que caracteriza al libro de viaje de esta generación es el énfasis informativo, la exposición de hechos y circunstancias, todo con su correspondiente acopio de datos, detalles, declaraciones e impresiones, a expensas de la elaboración artística, de modo que se queda a la altura de la crónica testimonial...

El mayor logro de Sender en *Viaje a la aldea del crimen*, consiste en haber sabido ofrecer al lector cuadros significativos que sintetizan la naturaleza de los sucesos y el carácter de los actores. Lo que aparece en todo momento subrayando la tragedia de Casas Viejas es el hambre del campesino, el ansia de repartirse las 33.000 hectáreas de tierra que están sin cultivar, el feudalismo del campo andaluz, el salvajismo de los militares que llevan a cabo la represión... (Casado 1973, 416-417)

Il libro di viaggi di questa generazione è caratterizzato dall'enfasi informativa, dall'esposizione dei fatti e delle circostanze, tutto con la sua corrispondente raccolta di dati, particolari, dichiarazioni e impresiones, a spese dell'elaborazione artistica, in modo da arrivare ai livelli della cronaca testimoniale...

Il maggior merito di Sender in *Viaje a la aldea del crimen* consiste nell'aver saputo offrire al lettore quadri significativi che sintetizzano la natura dei fatti e il carattere degli attori. Quello che appare in ogni momento a sottolineare la tragedia di Casas Viejas è la fame del contadino, l'ansia di dividersi i 33.000 ettari di terre incoltivate, il feudalesimo della campagna andalusa, la brutalità dei militari che portano a termine la repressione...

Rispetto alla stesura, la parte di romanzo che subisce maggiori interventi di scrittura è l'ultima, perché *Viaje a la aldea del crimen* rappresenta una rielaborazione aggiornata di *Casas Viejas* non solo per quanto concerne lo stile ma anche rispetto ai contenuti: nel nuovo testo Sender include le testimonianze rese durante il processo dalle guardie e dai familiari delle vittime e dai testimoni. Questo vuol dire anche aggiungere altri punti di vista rispetto al suo, che predomina invece nella prima versione del 1933. Il materiale aggiunto si divide sostanzialmente in tre nuclei, tutti relativi alla parte finale dell'opera. Nella prima parte troviamo la dichiarazione rilasciata il 26 febbraio del 1933 da alcuni ufficiali della *Guardia de Asalto*, in cui dichiaravano di aver ricevuto ordine da parte della Dirección General de Seguridad di non fare né prigionieri né feriti. La dichiarazione viene inserita nel racconto della razzia del villaggio avvenuta in seguito al rogo della baracca del Seisdedos, quando la mattanza coinvolse indiscriminatamente numerosi uomini di Casas Viejas. La narrazione si avvale inoltre delle dichiarazioni ufficiali rese da diversi testimoni dei fatti dinnanzi la "comisión parlamentaria" (commissione parlamentare): madri, padri, figli, mogli, vedove, *guardias de asalto* che presenziarono i fatti. I restanti due nuclei contengono invece due dialoghi inventati, uno tra i contadini in fuga da Casas Viejas e la terra, che implora di essere arata e l'altro tra lo scrittore e la statua di María Mármol, la testimone eterna della vita nella zona di Medina Sidonia e del rapporto tra gli abitanti e la terra. Si tratta quindi di una testimonianza documentabile e due dialoghi di fantasia. L'epilogo della permanenza di Sender a Casas Viejas vede il suo tentativo di far visita ai detenuti e la dichiarazione della Libertaria. Il racconto si conclude con il ritorno dei giornalisti a Siviglia, dove Sender ha l'opportunità di leggere alcuni articoli de *El Liberal* sul fenomeno del banditismo, e il definitivo rientro a Madrid.

I fatti di Casas Viejas rappresentarono una sorta di preludio della guerra civile spagnola, come hanno spiegato i numerosi storici che hanno cercato di capire i prodromi del conflitto che sarebbe scoppiato pochi anni più tardi. Allo stesso modo anche l'approccio narrativo di Sender, la sua esigenza di raccontare fatti realmente avvenuti accostando realtà e finzione, rappresentano una sorta di anticipazione della svolta che avverrà in numerosi scrittori che, sempre nel 1936, abbandoneranno i vecchi stilemi estetizzanti per l'esigenza di narrare la realtà.

7. Epilogo cinematografico. El grito del sur: Casas Viejas

Come abbiamo riportato nella lunga nota bibliografica al momento della spiegazione dei fatti storici di Casas Viejas, il primo documentario dedicato al massacro del 1933 risale al 1983. Si tratta di un film prodotto a cinquant'anni dagli eventi, in epoca postfranchista, alla fine della Transizione, che è stato definito dalla critica come un documento iperrealista. La produzione proviene dal mondo anarchico e i fatti vengono ricostruiti dando molto spazio al background sociale andaluso degli anni Trenta. La pellicola, intitolata *Casas Viejas*, con la

regia del *malagueño* José Luis López del Río, ricrea i fatti di Casas Viejas ricorrendo tra gli interpreti anche ad alcuni diretti testimoni sopravvissuti ai fatti³⁴.

Nel 1996, il regista Basilio Martín Patino affida alla pellicola *El grito del Sur: Casas Viejas* (Il grido del Sud: Casas Viejas) una nuova e personalissima ricostruzione dei fatti: a più di sessant'anni di distanza dagli eventi repubblicani il villaggio di Casas Viejas e la ribellione dei contadini libertari torna a essere nuovamente protagonista. Anche in questo caso, come in buona parte della sua cinematografia, Patino propone al contempo una riflessione sulle relazioni tra reale e fittizio³⁵. Qual è l'origine di questa pellicola? Nel 1994 Canal Sur gli aveva proposto di girare sette episodi documentali su diversi aspetti che riguardavano l'Andalusia: da questa idea nasce *Andalucía, un siglo de fascinación* (Andalusia, un secolo di incanto), serie televisiva composta da sette film indipendenti e autonomi che hanno il tema regionale come minimo comun denominatore³⁶. Patino, che in un primo momento aveva accettato con riserve il compito di girare dei documentari, decide però di giocare a carte scoperte, o almeno, dichiara apertamente le regole del gioco che ha intenzione di intraprendere, e svela che “No hay imágenes más falsas que las que se presentan con pretensiones de ‘documental’” (in Pérez Millán 1992, 130; Non ci sono immagini più false di quelle che vengono presentate con pretese documentaristiche)³⁷, compiacendosi di “zambullirse ahora de lleno en la construcción de tantas ‘mentiras’ narrativas que se ofrecen, aparentemente, como veraces documentales de base histórica” (Heredero 1998, 158; immergersi pienamente nella costruzione di tante “bugie” narrative che vengono offerte, apparentemente, come veraci documentari di base storica). I sette documentari si trasformano quindi in sette falsi documentari, diversi l'uno dall'altro per le rispettive proporzioni di approssimazione alla realtà. In *El grito del sur*, episodio dedicato nello specifico alla ribellione di Casas Viejas, il confine tra il reale e il simulacro è appena percettibile o, con parole di Fernando González, “Nunca de una manera tan sutil y a la vez tan directa, tan evidente, Patino ha propuesto el problema de la falsificación” (González 1997,

³⁴ Presentato nel 1985 al Festival del Cinema di San Sebastián, *Casas Viejas* venne premiato dal Ministero di Cultura spagnolo con il Premio Nazionale dei Nuovi Registi e ottenne inoltre una Menzione Speciale per il Miglior Nuovo Regista Iberoamericano.

³⁵ Si vedano ad esempio *Canciones para después de una guerra* (1971; Canzoni per un dopoguerra), *Madrid* (1987; Madrid), *La seducción del caos* (1991; La seduzione del caos).

³⁶ *El grito del Sur: Casas Viejas* (62 minuti), è il primo episodio della serie di sette documentari. Gli altri sono: *Ojos verdes* (91 minuti; Occhi verdi), *El jardín de los Poetas* (70 minuti; Il giardino dei Poeti), *Paraísos* (79 minuti; Paradisi), *Desde lo más hondo I: Silverio* (68 minuti; Dal profondo I: Silverio), *Desde lo más hondo II: El Museo japonés* (72 minuti; Dal profondo II: Il Museo giapponese), *Carmen y la libertad* (102 minuti; Carmen e la libertà).

³⁷ In un'intervista rilasciata ad Alberto Nahum García Martínez (2007, 37-39) il regista salmantino ha dichiarato a proposito di questi *documentales*: “Que fuera un juego, algo diferente. No me interesaba hacer lo que se entiende por documentales, una etiqueta que me parece una monstruosidad” (Che fosse un gioco, qualcosa di diverso. Non mi interessava fare quello che solitamente si intende per documentari, etichetta che mi sembra una monstruosità).

s.p.; Mai in maniera tanto sottile e al contempo tanto diretta, tanto evidente, Patino ha proposto il problema della falsificazione).

Premettiamo un dato fondamentale: dell'episodio del 1933 non è conservata nessuna prova testimoniale visiva, con l'eccezione di poche fotografie scattate a mattanza avvenuta che ritraggono la capanna bruciata e i corpi fumanti. Patino crea pertanto un documentario storico mettendo insieme materiale di diverso tipo: titoli di articoli di giornale, documenti dell'epoca, fotografie, racconti di falsi testimoni, storici che intervengono con le loro interpretazioni, le dichiarazioni del falso direttore di una falsa filmoteca, interpretato però dal vero direttore di una vera filmoteca, falso materiale d'archivio di un presunto cast di cineasti sovietici guidato da un certo Shumiatski. In quest'ultimo caso, ad esempio, il materiale viene proposto come autentico, come se fosse stato girato direttamente in loco, a Casas Viejas, e nel 1933. Vittima della censura del regime comunista, questa registrazione sarebbe stata montata a sua volta da Patino insieme e accanto al falso materiale video di tale Cameron, un presunto documentarista inglese, che avrebbe girato il suo filmato muto con la camera sulla spalla (Roskis 1997). Patino propone così due diversi presunti punti di vista, uno sovietico e uno inglese, presuntamente veri, realmente falsi. Ma si tratta di cinema, e vere o false che siano, sono tutte immagini portatrici di verità, anche se di autentico non c'è nulla.

A diferencia de lo que ocurre en el discurso narrativo y dramático tradicional, tales fragmentos no aspiran a edificar un verosímil contractual con el mundo real, sino que se proponen a sí mismos como “documentos” audiovisuales portadores de trozos de realidad y supuestamente anónimos, condición ésta que viene a reforzar su hipotética “neutralidad”. (Herederó 1992, 133)

Diversamente da quanto accade nel discorso narrativo e drammatico tradizionale, tali frammenti non aspirano a edificare un verosimile contrattuale con il mondo reale, ma si propongono come “documenti” audiovisuali portatori di pezzi di realtà e presuntamente anonimi, condizione questa che viene a rinforzare la loro ipotetica “neutralità”.

A un primo livello di analisi, il *pastiche* di Patino risulta essere un bel gioco intra-cinematografico, che vorrebbe farci vivere l'illusione di vedere materiale ad oggi mai visto prima – i filmati perseguitati dal regime sovietico – o di aver finalmente scovato testimonianze ad oggi mai venute alla luce, – la registrazione del documentarista inglese – creando contemporaneamente un discorso meta-narrativo in cui la scuola sovietica (finzione elaborata) viene messa a confronto con la scuola britannica (cinema documentaristico).

Assistiamo quindi a una ricreazione artificiale della realtà. Ma di che si tratta, in concreto? Di un documentario o di un film di finzione? E dove si situa la frontiera tra i due generi? Il *mockumentary*, o *fake*³⁸, è sicuramente un genere

³⁸ Il *mockumentary*, o *fake*, nasce con Orson Welles e l'annuncio radiofonico dell'invasione extraterrestre che suscitò panico nella società americana. Aldilà della componente ludica e

ibrido, in gran parte debitore nei confronti del documentario. È un sottogenere che si rifà al modello del documentario per raccontare una storia come se appartenesse alla realtà, ricorrendo quindi a dei topici tipici, alle convenzioni previste dal genere del documentario: lo abbiamo visto, si mette insieme materiale d'archivio, interviste ai discendenti delle vittime, fotografie, testimonianze dirette, filmati reali d'epoca, opinioni d'esperti. Rappresenta però un "mestizaje de discursos en relación a la imagen 'real'" (Weinrichter 1998, 117; incrocio di discorsi in relazione all'immagine "reale"), una degenerazione dei generi. Un documentario falso appare quasi come un'impostura, quando in realtà la dimensione del falso riguarda un ventaglio di possibilità molto più ampio; nella percezione comune, infatti, non stupisce il contrario, la drammatizzazione dei fatti reali, la realtà narrata dalla finzione: cinema e televisione continuano a proporre film basati su fatti storici realmente accaduti in cui si lascia grande spazio della narrazione a fatti di finzione.

Patino ne esce come un abile direttore d'orchestra, che organizza sapientemente, quale abile *deus ex machina*, il materiale eterogeneo di questo presunto documentario. Finzione e realtà sono due dimensioni che s'intrecciano e che danno vita a un prodotto sfaccettato, difficilmente incasellabile in una sola categoria, anche se sostanzialmente risulta essere un prodotto audiovisivo che si presenta come un documentario. Alla domanda che prima ci siamo posti, ossia, quale sia la distanza tra documentario o finzione, ne possiamo aggiungere altre, spingendo ancora più in là il limite della questione: dove si può situare il limite tra il passato e il presente? E tra realtà e finzione? Patino non risponde a questi interrogativi ma pone dei dubbi, induce a riflettere su questo gioco di specchi che fa confondere le acque della realtà e dell'apparenza. Procedo infatti su due binari paralleli: se da una parte crea *ex novo* una documentazione storica, colmando evidenti lacune, dall'altra ricicla materiale d'archivio già esistente, lo manipola adeguandolo all'episodio che si propone di raccontare e lo rimonta in una sorta di collage (*found footage*) con l'obiettivo di costruire un documentario fittiziamente di tipo tradizionale. Come sostiene Fernando González (1997, 141-160):

se trata de utilizar, de interponer algo, de mirar a través de algo ajeno, por lejano o por pasado, o por puramente instrumental, para descubrir o para reencontrar lo propio. Una especie de trabajo alquímico de manipulación de la materia para desvelar algo que tiene más que ver con el misterio del propio manipulador que con la materia misma.

si cerca di utilizzare, di interporre qualcosa, di guardare attraverso qualcosa di estraneo, perché è lontano o perché è passato, o perché è puramente strumentale, per scoprire o per ritrovare ciò che è proprio. Una sorta di lavoro alchemico che ha più a che vedere con il mistero del prestigiatore che con la materia stessa.

scherzosa, esiste un sottofondo più profondo che spinge a riflettere sulla credibilità e sulla veridicità di tanti media che si appellano al concetto di verità.

Tutto però – filmati creati *ex novo* e repertorio riadattato all'occorrenza – ci viene presentato come reale, e tutto ci induce a ritenere autentico il materiale utilizzato e proposto: la storia che Patino racconta è reale e le fonti storiche testimoniano che i fatti si sono svolti proprio come lui ci fa vedere. Attraverso l'uso del materiale apocrifo, e quindi inesistente, la rappresentazione cerca di ricreare l'apparenza del reale: come ben sostiene Carlos H. Heredero, la sua è “la historia imaginada como espejo apócrifo de la historia real” (1998, 162; la storia immaginata come specchio apocrifo della storia reale). Il simulacro di realtà inoltre non coinvolge solo il fatto storico – la repressione di Casas Viejas, che effettivamente avvenne come Patino racconta – ma anche la forma: Patino racconta la Storia adottando esattamente i metodi di rappresentazione del reale a cui siamo abituati, riproduce perfettamente lo schema del documentario storico. E allora, se la storia che narra è vera, e se anche la formula di narrazione è quella che lo spettatore prevede e si aspetta per la narrazione di un avvenimento storico, niente ci può indurre a sospettare di essere di fronte a una mistificazione, a un falso:

Nos creemos que los documentos son verdaderos, o al menos verosímiles como tales, porque adoptan fórmulas de mostración históricas a las que nos hemos acostumbrado, porque las mimetiza. Aceptamos la apariencia de documental de actualidades de todo el programa porque tiene que ver con formas de hacer cine conocidas. Y porque se trata de un hecho que realmente ocurrió. Se plantea que es posible falsificar la Historia porque toda falsificación se apoya en la lógica de lo verosímil. (González 1997, 10)

Noi crediamo che i documenti sono veri, o almeno verosimili come tali, perché adottano formule di narrazione storica a cui ci siamo abituati, perché le mimetizza. Accettiamo l'apparenza del documentario di attualità di tutto il programma perché ha a che fare con i modi conosciuti di fare cinema. E perché si tratta di un fatto che avvenne realmente. S'ipotizza che è possibile falsificare la Storia perché ogni falsificazione si appoggia sulla logica del verosimile.

Martín Patino sceglie un episodio reale, storicamente documentato, e non interviene sui fatti storici, ma li racconta piuttosto grazie a una ricreazione fittizia del materiale documentale riferito all'evento. Proviamo allora a tirare le somme: se la storia è vera, e il materiale usato per la narrazione è verosimile, possiamo azzardarci a dichiarare che *El grito del sur* corrisponde a un falso solo e unicamente in riferimento ai nostri criteri di verità o di verosimiglianza. È un falso solo in base a quanto siamo abituati a ritenere vero. La Storia ci viene proposta infatti come una rappresentazione, come una messa in scena di materiale filmico.

Lo importante no es tanto la existencia de un referente perteneciente al “mundo histórico” como las diversas estrategias discursivas que se ponen en juego a la hora de convertirlo en un relato audiovisual. (Martín Morán 2001, 493)

L'importante non è tanto che esista un referente appartenente al “mondo storico” quanto le diverse strategie discorsive che si mettono in gioco nel momento di farlo diventare un racconto audiovisuale.

Si tratta di diversi pezzi di un *puzzle* che evocano una realtà storica, che citano una realtà storica perché essi stessi ne farebbero parte, trattandosi di presunto materiale d'archivio. Hanno l'apparenza di materiale d'archivio, mentre in realtà si tratta di rappresentazioni, di finzioni, di una finzione che si traveste da cronaca documentale. La riflessione di Patino abbraccia quindi la realtà e le sue diverse rappresentazioni: niente è quello che sembra, ma la finzione serve per raccontare il reale. Se in *Madrid*, nel 1987, il protagonista si domandava se la realtà poteva trasformarsi in finzione passando davanti a una telecamera, ora assistiamo al passaggio inverso: la finzione che scorre davanti a una telecamera può trasformarsi in realtà?

Hoy, con maquillaje y unos buenos efectos especiales se puede conseguir cualquier cosa. Lo verdaderamente difícil es darle sentido al conjunto para provocar al espectador y sacarlo de sus falsas seguridades. (Pérez Millán 1992, 130)

Oggi, con il trucco e dei buoni effetti speciali si può ottenere qualunque cosa. La difficoltà sta nel dare un senso all'insieme per provocare lo spettatore e tirarlo fuori dalle sue false sicurezze.

Sarà il pubblico, se sceglie di prendere parte al gioco del regista, a decidere di accettare il simulacro, di prendere per vere le ombre della caverna, o piuttosto a cercare di decifrare la proporzione d'impostura (o di simulazione) e di realtà o, se crede, a condividere con il regista la riflessione sulla veridicità del genere documentaristico.

Lo que aquí se ofrece no es otra cosa que un nuevo juego dialéctico de perspectivas y de formas estéticas en busca de un debate sobre la representación audiovisual de la Historia y sobre la fiabilidad de ésta. Diferentes verdades y apariencias de verdades que nunca pudieron ser filmadas toman el lugar de la crónica histórica, disfrazan su naturaleza ficcional y se presentan como documentos cinematográficos. (Herederó 1998, 166)

Quello che qua viene offerto non è altro che un nuovo gioco dialettico di prospettive e forme estetiche in cerca di un dibattito sulla rappresentazione audiovisuale della Storia e sulla sua affidabilità. Diverse verità e apparenze di verità che non hanno mai potuto essere filmate prendono il posto della cronaca storica, mascherano la loro natura finzionale e si presentano come documenti cinematografici.

8. *Riflessione e messa a confronto*

Il cinema documentale non ha mai interessato molto i critici del cinema di finzione, esattamente come avviene tra giornalismo e narrativa, generi ritenuti dalla critica letteraria come entità autonome e non esattamente allo stesso livello in una classificazione di tipo gerarchico. Il problema, per cinema e narrativa, ossia, per il discorso narrativo e drammatico tradizionale, si pone al momento della rappresentazione del reale. La critica ha a lungo dibattuto su fino a che punto possiamo ritenere assoluta l'oggettività di chi racconta, o di

chi realizza le riprese, o piuttosto di chi si occupa del montaggio del materiale. Spesso si è discusso dell'ipocrisia nascosta dietro all'obiettività del presunto realismo di tanta letteratura realista e di tanti documentari cinematografici.

Anche nella trasposizione cinematografica, com'era già avvenuto con le cronache di Sender, l'approccio narrativo scelto dall'autore fa nuovamente appello all'ibridismo dei generi, intrecciando finzione e realtà: Patino si affida infatti al genere del *mockumentary*, quindi al falso, alla ricostruzione storica di fatti realmente accaduti attraverso fittizi materiali d'archivio che, come abbiamo visto, contribuiscono a narrare il reale. Ancora una volta, la finzione diventa quindi allo stesso tempo creatrice della realtà e suo supporto documentale. La finzione e l'obiettività storica non sono quindi così distanti come tanta critica ha tentato di farci credere.

La narrazione di Casas Viejas realizzata negli anni Trenta da Sender nelle cronache giornalistiche e nelle due rielaborazioni romanzesche e, più di mezzo secolo più tardi, il falso documentario di Patino, ci inducono a riflettere sulla frontiera impalpabile tra la finzione e la realtà, e sulla libertà del narratore di spostarla a favore di una o dell'altra, conferendo un peso maggiore o minore al soggettivismo – inevitabile – di chi racconta, di chi filma il materiale del documentario, di chi impone il suo punto di vista. Il che vuol dire, focalizzandosi sugli aspetti soggettivi della narrazione di stampo realistico, riuscire ad andare oltre alla semplice ed evidente dimensione del reale.

Riferimenti bibliografici

- Alborg Juan Luis (1962), *Hora actual de la novela española II* (Ora attuale del romanzo spagnolo II), Madrid, Taurus.
- Alcalá Galve Ángel (2004), *Testigo, víctima, profeta; los trasmundos literarios de Ramón J. Sender* (Testimone, vittima, profeta; i "trasmondi" letterari di Ramón J. Sender), Madrid, Editorial Pliegos.
- Ara Torralba Juan Carlos, Gil Encabo Fermín, eds (1995), *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)* (Il luogo di Sender. Atti del I Convegno su Ramón J. Sender [Huesca, 3-7 aprile 1995]), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Avilés Farré Juan, Elizalde Pérez-Grueso María Dolores, Sueiro Seoane Susana (2002), *Historia política 1875-1939* (Storia politica 1875-1939), Madrid, Istmo.
- Azaña Manuel (1997), *Diarios, 1932-1933. "Los cuadernos robados"* (Diari, 1932-1933. "I quaderni rubati"), Barcelona, Crítica.
- Aznar Soler Manuel (2001), "'El secreto', una obra de teatro revolucionario" ("El secreto", un'opera del teatro rivoluzionario), *Trébede*, 47-48 (febrero), 55-59.
- Ballester Vicente (1933), *Han pasado los bárbaros. La Verdad sobre Casas Viejas* (Sono passati i barbari. La verità su Casas Viejas), Sevilla, Imprenta Fernández.
- Baroja Pío (1925), *La nave de los locos* (La nave dei folli), Madrid, Rafael Caro Raggio.
- (1948), "La literatura culpable" (La letteratura colpevole), in Id., *Obras completas* (Opere complete), vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva.

- (1948), *El héroe y el aventurero* (L'eroe e l'avventuriero), in Id., *Obras completas* (Opere complete), vol. V, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Barreiro Javier (1997), “Un opúsculo olvidado de Ramón J. Sender” (Un opuscolo dimenticato di Ramón J. Sender), in Ara Torralba Juan Carlos, Gil Encabo Fermín (eds), *El lugar de Sender. Actas de I Congreso sobre Ramón J. Sender* (Huesca, 3-7 de abril de 1995), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 295-302; <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/573072.pdf> (09/2015).
- Bollati Ambrogio, Del Bono Giulio (1937-1939), *La guerra di Spagna: sintesi politico militare*, Torino, Einaudi.
- Bookchin Murray (1977), *The Spanish Anarchists: The Heroic Years, 1868-1936*, New York, Hagerstown, San Francisco, London, Harper & Row, <<https://goo.gl/dpx6nW>>, 09/2015).
- Bosch Rafael (1970), *La novela española del siglo XX* (Il romanzo spagnolo del XX secolo), vol. II: *De la República a la postguerra. Las generaciones novelísticas del 30 y del 60* (Dalla Repubblica al dopoguerra. Le generazioni romanzesche del '30 e del '60), New York, Las Américas Publishing.
- Brenan Gerard (1970 [1943]), *The Spanish Labyrinth: An Account of the Social and Political Background of the Civil War*, Cambridge, Cambridge UP. Trad. it. di Ileana Galdi (1943), *Storia della Spagna 1874-1936. Le origini sociali e politiche della guerra civile*, Torino, Einaudi.
- Brey Gérald, Maurice Jacques (1973), “Casas Viejas: réformisme et anarchisme en Andalousie (1870-1933)” (Casas Viejas: riformismo e anarchismo in Andalusia [1870-1933]), *Le Mouvement social*, 83, avril-mai, 95-134.
- (1976), *Historia y leyenda de Casas Viejas* (Storia e leggenda di Casas Viejas), Bilbao, Zero.
- Brey Gérald, Forgues Roland (1976), “Algunas rebeliones campesinas en la literatura española: Mano negra, Jerez, Casas Viejas y Yeste” (Alcune rivolte contadine nella letteratura spagnola: Mano negra, Jerez, Casas Viejas e Yeste), in García Delgado José Luis (ed.), *La cuestión agraria en la España contemporánea, Ponencias y comunicaciones del VI Coloquio del Seminario de Estudios de los siglos XIX y XX* (La questione agraria nella Spagna contemporanea, Conferenze e comunicazioni del VI Colloquio del Seminario di Studi dei secoli XIX e XX), Madrid, Cuadernos para el diálogo, EDICUSA, 329-361.
- Brey Gérald, Gutiérrez Molina José Luis, eds (2010), *Los sucesos de Casas Viejas en la historia, la literatura, la prensa (1933-2008)* (I fatti di Casas Viejas nella storia, la letteratura, la stampa [1933-2008]), Cádiz, Fundación Casas Viejas, Diputación de Cádiz, Fundación Provincial de Cultura, D.L.
- Casanova Julián (1997), *De la calle al frente. El anarcosindicalismo en España (1931-1939)* (Dalla strada al fronte. L'anarcosindicalismo [1931-1939]), Barcelona, Crítica.
- Casas Viejas Website, <<http://www.iescasasviejas.net/1.web/cviejas2/inform.htm>> (09/2015).
- Castañar Fulgencio (1992), *El compromiso en la novela de la II República* (L'impegno nel romanzo della II Repubblica), Madrid, Siglo veintiuno Editores.
- Cercas Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Pino Cacucci (2002), *Soldati di Salamina*, Parma, Guanda.

- Cobo Romero Francisco (2004), "Por la senda de la radicalización. Tensiones sociales y agudización de la conflictividad campesina en Andalucía durante la Segunda República (1931-1936)" (Sulla strada della radicalizzazione. Tensioni sociali e inasprimento della conflittualità contadina in Andalusia durante la Seconda Repubblica [1931-1936]), in Manuel Morales Muñoz (ed.), *La Segunda República. Historia y memoria de una experiencia democrática* (La Seconda Repubblica. Storia e memoria di una esperienza democratica), Málaga, Servicio de publicaciones, Centro de ediciones de la Diputación provincial de Málaga (Cedma), 59-124.
- Collard Patrick (1980), *Ramón J. Sender en los años 1930-1936. Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad* (Ramón J. Sender negli anni 1930-1936. Le sue idee sulla relazione tra letteratura e società), Gent, Rijksuniversiteit te Gent.
- Comín Colomer Eduardo (1954), *De Castilblanco a Casas Viejas* (Da Castilblanco a Casas Viejas), Madrid, Publicaciones españolas.
- Diccionario de ensayistas (4.10.2014), *César Muñoz Arconada*, <<http://www.upf.edu/ensayoliterario/diccionario/munoz-arconada.html>> (09/2015).
- Dueñas Lorente J.D. (1994), *Ramón J. Sender (1924-1939). Periodismo y compromiso* (Ramón J. Sender [1924-1939]. Giornalismo e Impegno), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Dueñas Lorente J.D., Martínez Vargas I.E.S. (1995), "Ramón J. Sender, periodista: el aprendizaje de la persuasión" (Ramón J. Sender, giornalista: l'apprendimento della persuasione), in Juan Carlos Ara Torralba, Fermín Gil Encabo (eds), *El lugar de Sender. Actas del Congreso sobre Ramón J. Sender* (Huesca, 3-7 de abril de 1995), Huesca, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses Instituto "Fernando el Católico", 45-64.
- Duvivier Roger (1987), "Las mocedades de Ramón J. Sender en el periodismo altoaragonés: Índole e hitos de su actuación en *La Tierra*" (I primi passi di Ramón J. Sender nel giornalismo altoaragonese: Índole e momenti del suo operato per *La Tierra*, in Mary S. Vásquez (ed.), *Homenaje a Ramón J. Sender* (Omaggio a Ramón J. Sender), Newark, Juan de la Cuesta, 35-36.
- Embeita María (1967), "Max Aub y su generación" (Max Aub e la sua generazione, *Ínsula*, 253, diciembre, 1-12.
- Fuentes Víctor (1980), *La marcha al pueblo en las letras españolas, 1917-1936* (La marcia verso il popolo nelle lettere spagnole, 1917-1936), Madrid, Ediciones de la Torre.
- García Ceballos Manuel (1965), *Casas Viejas. (Un proceso que pertenece a la historia)*, Casas Viejas. [Un processo che appartiene alla storia], Madrid, Fermín Uriarte Editor.
- García de Nora Eugenio (1958-1962), *La novela española contemporánea* (Il romanzo spagnolo contemporaneo), Madrid, Gredos.
- García Martínez Alberto Nahum (2007), "La realidad como estilo. Los límites de la representación en Andalucía, un siglo de fascinación" (La realtà come stile. I limiti della rappresentazione in Andalucía, un siglo de fascinación), *Ámbitos*, 16, 37-59.
- Gil Casado Pablo (1973), *La novela social española. 1920-1971* (Il romanzo sociale spagnolo. 1920-1971), Barcelona, Seix-Barral.
- (1975), *La novela social española* (Il romanzo sociale spagnolo), Barcelona, Seix Barral.
- Gómez Casas Juan (1968), *Historia del anarcosindicalismo español*, Madrid, Editorial ZYX. Trad. it. di Giulio Stocchi (1975), *Storia dell'anarcosindicalismo spagnolo*, Milano, Jaca Book.

- González Fernando (1997), “Basilio Martín Patino: pensar la Historia” (Basilio Martín Patino: pensare la Storia), *Film-Historia*, VII, 2, 141-160.
- González Rodríguez Marcelo (1985), “Ramón J. Sender en *La Libertad: 1931-1936*” (Ramón J. Sender in *La Libertad: 1931-1936*), *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, 6, 313-322.
- Gutiérrez Molina José Luis (2008), *Casas Viejas. Del crimen a la esperanza, María Silva Libertaria y Miguel Pérez Cordón: dos vidas unidas por un ideal (1933-1939)* (Casas Viejas. Dal crimine alla speranza, María Silva Libertaria e Miguel Pérez Cordón: due vite unite da un ideale [1933-1939]), Córdoba, Almuzara.
- Herederó Carlos F. (1992), “Espejito prodigioso: ¡Dime la verdad!” (Specchio magico: dimmi la verità!), *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 12, abril-junio, Valencia, Sección de documentación y publicaciones, Filmoteca de la Generalitat valenciana, 132-135.
- (1998), “La historia como representación y el espejo apócrifo (A propósito de Andalucía, un siglo de fascinación de Basilio Martín Patino)” (La storia come rappresentazione e specchio apocrifo [A proposito di Andalucía, un siglo de fascinación de Basilio Martín Patino]), *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 30, octubre, Valencia, Sección de documentación y publicaciones, Filmoteca de la Generalitat valenciana, 156-169.
- Hermet Guy (1986), *L'Espagne au XXe siècle*, Paris, Paris UP. Trad. it. di Andrea De Ritis (1999), *Storia della Spagna del Novecento*, Bologna, il Mulino.
- Hernández Guerrero José Antonio (2004), *Retórica, literatura y periodismo* (Retorica, letteratura e giornalismo), in Id. (ed.), *Actas del V Seminario Emilio Castelar* (Atti del V Seminario Emilio Castelar), Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, <<http://goo.gl/b3oJYe>> (09/2015).
- Hugh Thomas (1961), *The Spanish Civil War*, New York, Harper & Brothers.
- Jackson Gabriel (1931), *The Spanish Republic and the Civil War*, Princeton, Princeton UP. Trad. it di Mario Rivoire (1967), *La Repubblica spagnola e la guerra civile*, Milano, Il Saggiatore.
- López del Río José Luis (1983), *Casas Viejas* (film indipendente).
- Marra López José R. (1964), “Ramón J. Sender, novelista español” (Ramón J. Sender, romanziere spagnolo), *Ínsula*, 209, abril, 5.
- Martín Morán Ana (2001), *La reescritura del pasado en “El Grito del Sur”. Casas Viejas de Basilio Martín Patino* (La riscrittura del passato in “El Grito del Sur”. Casas Viejas di Basilio Martín Patino), *Cuadernos de la Academia*, 9, junio, 493-510.
- Mintz R. Jerome (1982), *The Anarchists of Casas Viejas*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Montseny Federica (1951), *María Silva La Libertaria*, Toulouse, Universo.
- Morelli Gabriele, Manera Danilo (2007), *Letteratura spagnola del Novecento. Dal modernismo al postmoderno*, Milano, Mondadori.
- Ortega y Gasset José (1921), *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos* (Spagna invertebrata. Appunti di alcuni pensieri storici), Madrid, Calpe.
- Ortega y Gasset, José (2005 [1925]), *La deshumanización del arte*, edición de Luis de Llera, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva. Trad. it. e cura di Salvatore Battaglia (1964), *La disumanizzazione dell'arte*, Forlì, Edizioni di etica.
- (1930), *La rebelión de las masas*, Madrid, Revista de Occidente. Trad. it. di Salvatore Battaglia (1945), *La ribellione delle masse*, Roma, Nuove Edizioni Italiane.

- Osuna Rafael (1986), *Las revistas españolas entre dos dictaduras 1931-1939*, Valencia, Pre-Textos.
- Palacios Ricardo, Maqua Javier (1976), *1933: Casas Viejas*, Madrid.
- Pando Fernández Tomás, Irazabaleta Molina Lorenzo (1974), *Casas Viejas*, Madrid, Carmen Moreno Imp.
- Peñuelas Marcelino C. (1970), *Conversaciones con R. J. Sender* (Conversazioni con R. J. Sender), Madrid, Emesa.
- (1971), *La obra narrativa de Ramón J. Sender* (L'opera narrativa di Ramón J. Sender), Madrid, Gredos.
- Pérez Madrigal Joaquín (1956), *Casas Viejas. Palenque de sicarios* (Casas Viejas. Recinto di sicari), Madrid, Instituto Editorial Reus.
- Pérez Millán Juan Antonio (1992), “La seductora producción del caos” (La seducente produzione del caos), *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 12, abril-junio, Valencia, Sección de documentación y publicaciones, Filmoteca de la Generalitat valenciana, 126-131.
- Preston Paul (1986), *The Spanish Civil War, 1936-1939*, New York, Grove Press
- Ramos Espejo Antonio (1984), *Después de Casas Viejas* (Dopo Casas Viejas), Barcelona, Editorial Argos Vergara.
- Ramos Tano (2012), *El caso Casas Viejas. Crónica de una insidia (1933-1936)* (Il caso Casas Viejas. Cronaca di una insidia [1933-1936]), Barcelona, Tusquets Editores.
- Ranzato Gabriele (1975), *Rivoluzione e Guerra civile in Spagna 1931-1939*, Torino, Loescher Editore.
- (2004), *L'eclissi della democrazia. La guerra civile spagnola e le sue origini, 1931-1939*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Roskis Edgar (1997), “La manipulación de los archivos. Mentiras del cine” (La manipolazione degli archivi. Menzogne del cinema), *Le Monde Diplomatique*, 25, 28 de noviembre, s.p.
- Salguero Rodríguez José María (2000), introduzione, in Sender Ramón J., *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)* (Viaggio al paese del crimine. Documentario di Casas Viejas), Madrid, Ediciones Vosa SL.
- Sanz Villanueva Santos (1972), *Tendencias de la novela española actual: 1959-1970* (Tendenze del romanzo spagnolo contemporaneo: 1950-1970), Madrid, Edicusa.
- Sen Miguel (2005), *La memoria muda* (La memoria muta), Barcelona, Parsifal ediciones.
- Sender Ramón J. (1928), *El problema religioso en Méjico: católicos y cristianos* (Il problema religioso in Messico: cattolici e cristiani), Madrid, Ed. Cenit, Imp. Argis.
- (1930a), *América antes de Colón* (L'America prima di Colombo), Valencia, Cuadernos de cultura.
- (1930b), *Imán*, Madrid, Cenit.
- (1930c), “Teatro político de Piscator. El drama documental” (Teatro politico di Piscator. Il dramma documentale), *La Libertad*, 31 de diciembre, 9.
- (1931a), *El Verbo se hizo sexo. Teresa de Jesús* (Il verbo si fece sesso. Teresa di Gesù) Madrid, Zeus.
- (1931b), *O.P. (Orden Público)* (O.P. [Ordine Pubblico]), Madrid, Cenit.
- (1932a), *La República y la cuestión religiosa* (La Repubblica e la questione religiosa), Barcelona, Tipografía Cosmos.

- (1932b), *Siete domingos rojos. Novela* (Sette domeniche rosse. Romanzo), Barcelona, Gráf. Lea.
 - (1932c), *Teatro de masas* (Teatro di massa), Valencia, Ediciones Orto.
 - (1933a), *Casas Viejas (Episodios de la lucha de clases)* (Casas Viejas [Episodi della lotta di classe]), Madrid, Cenit.
 - (1933b), “Regreso a Casas Viejas. Pormenores de la ‘razzia’” (Ritorno a Casas Viejas. Particolari della “razzia”), *La Libertad*, 4247, Madrid, 28 de octubre.
 - (1934a), *Carta de Moscú sobre el amor (a una muchacha española)* (Lettera da Mosca sull’amore [a una ragazza spagnola]), Madrid, Imprenta de San Juan Pueyo.
 - (1934b), *Madrid-Moscú: Notas de viaje (1933-1934)* (Madrid-Mosca: appunti di viaggio), Madrid, Imprenta de San Juan Pueyo.
 - (1934c), *Proclamación de la sonrisa: ensayos* (Proclamazione del sorriso: saggi), Madrid, Imprenta de San Juan Pueyo.
 - (1934d), *Viaje a la aldea del crimen. Documental de Casas Viejas* (Viaggio al paese del crimine. Documentario di Casas Viejas), Madrid, Imprenta de San Juan Pueyo.
 - (1957), *Los cinco libros de Ariadna*, New York, Ibérica. Trad. it. di Paolo Venchieredo (1960), *I cinque libri di Arianna*, Venezia, Sodalizio del libro.
 - (1993), *Primeros escritos (1916-1924)* (Primi scritti [1916-1924]), introducción, selección y notas de Jesús Vived, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
 - (2000a), *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)* (Viaggio al paese del crimine. Documentario di Casas Viejas), a cura di José María Salguero Rodríguez, Madrid, Ediciones Vosa SL.
 - (2000b), *Viaje a la aldea del crimen*, Madrid, Ediciones Vosa. [
 - (2001), *La llave: drama en un acto* (La chiave: dramma in un atto), edición y estudio introductorio de Jesús Vived Mairal, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
 - (2004), *Casas Viejas*, estudio preliminar de Ignacio Martínez de Pisón, edición de José Domingo Dueñas y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza-Huesca, Pressas Universitarias de Zaragoza, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Seoane María Cruz, Saiz María Dolores (1966), *Historia del periodismo en España. Vol. III. El siglo XX, 1898-1936* (Storia del giornalismo in Spagna. Vol. III. Il XX secolo, 1898-1936) Madrid, Alianza.
- Sobejano Gonzalo (1970), *Novela española de nuestro tiempo. En busca del pueblo perdido* (Romanzo spagnolo dei nostri tempi. In cerca del paese perduto), Madrid, Editorial Prensa española.
- Tuñón de Lara Manuel (1976), *La II República* (La II Repubblica), vol. I, Madrid, Siglo veintiuno editores.
- Urales Federico (1933), *La barbarie gubernamental en Barcelona, Tarrasa, Sardañola, Ripollet, Lérida, Sallent, Ribarroja, Bugarra, Pedralba, Bétera, Tabernes de Valldigna, Valencia, Arcos de la Frontera, Utrera, Málaga, La Rinconada, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, Alcalá de los Gazules, Medinasidonia, Casas Viejas* (La barbarie del Governo a Barcellona, Tarrasa, Sardañola, Ripollet, Lérida, Sallent, Ribarroja, Bugarra, Pedralba, Bétera, Tabernes de Valldigna, Valencia, Arcos de la Frontera, Utrera, Malaga, La Rinconada, Sanlúcar de Barrameda, Cadice, Alcalá de los Gazules, Medinasidonia, Casas Viejas), Madrid, El Luchador.

Weinrichter López Antonio (1998), "Subjetividad, impostura, apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre" (Soggettività, impostura, appropriazione: nella zona in cui il documentario perde il suo onesto nome), *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 30, octubre, Valencia, Sección de documentación y publicaciones, Filmoteca de la Generalitat valenciana, 108-122.

Nausea al museo: il Salon Bordurin-Renaudas nella *Nausée* di Sartre

Michela Landi

Università degli Studi di Firenze (<michela.landi@unifi.it>)

Abstract

The increasing interest in Sartre's art criticism has not yet led to the demolition of the barriers between philosophy, art and literature: Sartre's writings on art are still considered an aspect of his own general philosophy of imagery. This study aims to focus on the relations between Sartre's ideas and Lacan's and Benjamin's theories on art and to explore, with the tools of stylistics and literary criticism, some narrative aspects of this line of thought in Sartre's *La Nausée*.

Keywords: *art criticism, autobiography, biography, museum, photography, portrait*

Mais c'est à condition que je ne serai pas connu:
car, si l'on vient à savoir mon nom, dès ce moment je me tais.
Je connois une femme qui marche assez bien,
mais qui boite dès qu'on la regarde.
(Montesquieu, Introduction aux *Lettres persanes*, 1721)¹

1. La pittura all'epoca della fotografia

Se la pittura su tavola, scrive Benjamin in *l'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*² (1936) è storica, e nulla le assicura una durata ininterrotta, “il bisogno dell'uomo di una dimora è ininterrotto” (Benjamin

¹ Trad. it.: Purché io non sia riconosciuto: se mai si viene a sapere il mio nome, subito taccio. Conosco una donna che cammina abbastanza bene, ma zoppica non appena la si guarda. (Per ragioni di omogeneità di stile e di approccio ai testi, tutte le traduzioni dal francese sono nostre).

² Le tangenze tra il pensiero di Sartre e di Benjamin, che saranno messe in luce in questo saggio, non sono, a nostra conoscenza, ancora state esplorate. Lo stesso dicasi per la relazione che intercorre tra il pensiero di Sartre e quello di Jacques Lacan, su cui ugualmente ci soffermeremo.

2000b [1966], 45)³. Nota lo stesso critico nella *Piccola storia della fotografia* (1931) che i ritratti, “qualora durino, durano in quanto testimonianza dell’arte di colui che li ha dipinti”. Nella fotografia, invece, “avviene qualcosa di nuovo e di singolare”: la contingenza entra prepotentemente nell’arte. L’immagine ora “esige il nome” di colui che in quel frangente si trovava e che, come tale, “nell’effigie è ancora reale”. Una simile immagine “non potrà mai risolversi totalmente in *arte*”, segnata com’è dalla contingenza (Benjamin 2000a [1966], 61)⁴. D’altro canto, “una tecnica esattissima riesce a conferire ai suoi prodotti un valore magico che un dipinto per noi non possiede più” (ivi, 62)⁵. La nuova magia è oramai nell’*hic et nunc* dell’atto percettivo: scintilla “magari minima” di casualità con cui “la realtà ha folgorato il carattere dell’immagine”, talché “in quell’attimo lontano si annida ancora oggi il futuro” (*ibidem*)⁶. La natura che parla all’obbiettivo, osserva ancora Benjamin, è diversa da quella che parla all’occhio per il fatto che, al posto di uno spazio elaborato consapevolmente dall’uomo, “c’è uno spazio elaborato inconsciamente” o “inconscio ottico”. A differenza del valore sublimante, aneddótico e spiritualizzato del quadro, in cui “il volto umano era circondato da un silenzio dentro cui lo sguardo riposava” (64), la precisione cruda della fotografia ci pone di fronte al microscopico: “configurazioni strutturali, tessuti cellulari, che la tecnica, la medicina sono abituate a considerare” ma che la tradizione artistica non aveva sinora contemplato⁷. Il nitore delle immagini, anziché rassicurare, intimidisce: mette a

³ Tra le varie traduzioni italiane dell’*Opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* scegliamo la prima versione redatta da Enrico Filippini (Benjamin 2000 [1966]). Per l’orig. tedesco (“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”) e per notizie sulla sua complessa vicenda editoriale rimandiamo a Benjamin (1991b [1936]). Per la citazione nel testo si veda alla pagina 504: “das Bedürfnis des Menschen nach Unterkunft aber ist beständig”. Il testo è reperibile anche ad accesso aperto: <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>> (09/2015). Per tutte le citazioni si utilizza la terza versione del testo (Dritte Fassung), 471-509.

⁴ Per l’orig. tedesco cfr. *Kleine Geschichte der Photographie* (Benjamin 1991a [1931], 370) rispettivamente: “so weite sie dauern, tun es nur als Zeugnis für die Kunst dessen, der sie gemalt hat”; “Bei der Photographie aber begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem”; “etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die »Kunst« wird eingehen wollen” (vd. anche nell’ed. ad accesso aperto: <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>>, 09/2015).

⁵ Cfr. l’orig. in Benjamin (1991a [1931], 371) e in <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015): “die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann”.

⁶ Cfr. l’orig.: “die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat”; “im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet” (*ibidem*).

⁷ Cfr. l’orig. rispettivamente: “an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt”; [ein] Optisch-Unbewußt” (*ibidem*); “das menschliche Antlitz hatte ein Schweigen um sich, in dem der Blick ruhte” (ivi, 372); “Strukturbeschaffenheiten, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen” (ivi, 371).

nudo il rimosso percettivo consegnato ai sogni. L'incidentalità ha, insomma, ucciso l'aura, ma per un rincaro di magia ora estesosi alla dimensione sociale, cosicché “la differenza tra tecnica e magia” è, oramai, una “una variabile storica” (63)⁸. Un altro fattore contingente con conseguenze irreversibili è il tempo lungo della posa richiesto dall'apparecchio fotografico: esso istituisce infatti una reciprocità riflessiva tra il guardante e il guardato (64) che mette in crisi il dominio storico del primo sul secondo. Progressivamente, nota ancora il filosofo tedesco nel suo saggio del 1937 su Eduard Fuchs (Benjamin 2000c [1966]), i rispettivi ruoli sociali della pittura e delle arti minori s'invertono, e se queste ultime divengono arte ricercata, il quadro di costume degenera in “arte di massa” (ivi, 115)⁹. La pittura figurativa assurge così ad arte malinconica: il suo realismo oramai denunciato come infingimento visivo dal nuovo realismo fotografico, essa non può far altro che consegnarsi al formalismo e all'astrazione. Un simile fenomeno interessa il romanzo realista, le cui tecniche oramai invalse vengono soppiantate dall'“*école du regard*” del *Nouveau Roman*.

L'avvento della fotografia sovverte senza dubbio anche quella roccaforte storica del primato metafisico del guardante che è l'istituzione museale; e il suo malinconico conservatismo suscita, tanto nei Goncourt evocati da Benjamin (ivi, 112)¹⁰ quanto nel Flaubert di *Bouvard et Pécuchet*, irrisione. E non è un caso allora che Sartre abbia condotto a lungo il suo esercizio critico a fianco dello scrittore di Rouen: quest'ultimo già si avvide, scrive il filosofo tedesco, che “il feticcio del mercato d'arte è il nome del Maestro”. E il pregio di Fuchs, nell'ottica benjaminiana, è appunto quello di aver promosso “la liberazione della storia dell'arte da questo feticcio” (ivi, 114)¹¹.

“La vera vittima della fotografia” – prosegue Benjamin nella *Piccola storia* omonima – “non fu la pittura di paesaggio, bensì il ritratto miniato”, talché già alla metà del XIX secolo “molti pittori di miniature diventano fotografi professionisti” (Benjamin 2000a [1966], 65)¹². Ed è, come vedremo, proprio il ritratto miniato, esposto in serie nel Salon Bordurin-Renaudas, ad essere messo in discussione, assieme al principio di autorità, nella *Nausée* di Sartre

⁸ Cfr. l'orig. rispettivamente: “die Differenz von Technik und Magie”; [eine] “historische Variable” (ivi, 371-372).

⁹ “Massenkunst”, in Benjamin (1991c [1937], 479 e *passim*) e in <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015).

¹⁰ Cfr. i richiami in Benjamin (1991c [1937], 490 e 502) e in <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015).

¹¹ Cfr. l'orig. rispettivamente: “Der Fetsch des Kunstmarktes ist der Meisternamen” e “die Befreiung der Kunstgeschichte von dem Fetsch des Meisternamens”, in Benjamin (1991c [1937], 503). Per l'ed. open access vd. nota 10.

¹² Cfr. l'orig. rispettivamente: “Das eigentliche Opfer der Photographie wurde nicht die Landschaftsmalerei, sondern die Porträtminiatur” e “die meisten unter den zahllosen Miniaturmalern Berufsphotographen wurden”, in Benjamin (1991a [1931], 374) e in <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015).

(1938). Quel che accade nel Salon accade, estensivamente, nella letteratura del Novecento: il ritratto, custode del prestigio sociale di una classe, viene esposto ad un radicale *questionnement*; si mette a nudo, dietro l'infingimento della patina, l'umano, il discontinuo, il parcellare. E ciò affinché traspaia, dietro al fantasma metafisico dell'ispirazione, dell'unità e dell'originalità (che, nel rimosso del lavoro manuale mantiene in essere l'oggetto-simulacro del potere), la forma come sforzo operativo, costruttivo, mosaico. Al contempo, la narrativa si configurerà come un palinsesto citazionale: montaggio sconnesso di frammenti talora estrapolati dal vissuto, talaltra dalla cultura libresco. Così, il quadro di costume assurgo a modello decettivo dell'arte tutta, mettendo in discussione i "costumi" stessi della rappresentazione.

2. *L'immagine e l'immaginario tra Otto e Novecento*

Vede bene Benjamin che "la massa è una matrice dalla quale... esce rinato ogni comportamento abituale nei confronti delle opere d'arte" (2000b [1966], 44). Con le gallerie e i *salons* in auge a partire dal Settecento la pittura si trasforma già in arte di massa. La conseguenza è duplice: mentre lo sguardo critico si annulla nello sguardo edonistico (ivi, 39)¹³, "la massa distratta fa sprofondare nel proprio grembo l'opera d'arte": ovvero, "porta a coscienza l'illusione e rivela la profondità sinora nascosta" (ivi, 44)¹⁴. Baudelaire se ne avvide nei suoi *Salons*, opera pretestuale dove egli assunse provocatoriamente quella postura didascalica che mai vi mantenne. Lo stesso Baudelaire denunciò tra i primi (lo precedette, in Francia, Balzac, seguace di Hoffmann) "l'illusion d'immanence" dell'arte quale Sartre andrà a definirla (1940, 17): di tale denuncia testimonierebbe a sufficienza, se tale volesse finalmente essere riconosciuto, quell'artefatto di massa che è *Correspondances*: dove la magia è tutta nella patina.

Ben prima dell'avvento della fenomenologia, la letteratura fantastica del primo Ottocento denunciava, portando in superficie – ovvero a coscienza – la finzione, i baluardi teologici dell'illusionismo artistico: la prospettiva monoculare e la frontalità, date come criterio unico di leggibilità ed interpretabilità delle cose. Con le sue visioni prospettiche, stereoscopiche e panoramiche – la percezione facendosi multipla, stratificata, scalare – il genere fantastico porta a coscienza, nota Todorov (1970), l'anamorfose percettiva, già praticando quella che i fisici ottici qualificano oggi come *window violation*. Quando si tratta, nota il critico

¹³ Cfr. l'orig. in Benjamin 1991b [1936], 497: "Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man mit Widerwillen. Im Kino fallen kritische und genießende Haltung des Publikums zusammen" e in <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>> (09/2015).

¹⁴ Per l'orig. si veda rispettivamente ivi, 503 e 504: "Die Masse ist eine matrix, aus der... alles gewohnte Verhalten Kunstwerken gegenüber neu geboren hervorgeht" e "... versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich".

a proposito del “fantastique étrange” di matrice hoffmanniana, della percezione di un oggetto, si può insistere tanto sulla percezione quanto sull’oggetto. Ma se l’insistenza sulla percezione è troppo marcata, non si percepisce più l’oggetto stesso (ivi, 110). Riconoscendo nel fantastico una trasversalità, Todorov si associa (ivi, 103, 111) ai fenomenologi che denunciano, nell’approccio cognitivo al mondo – e conseguentemente nell’approccio ai testi o alle opere d’arte in generale – il sensualismo. Trattando la coscienza, secondo un’espressione di Paul Ricoeur citata dallo stesso Sartre, “comme chose du monde” (2005 [1940], VI; come cosa del mondo), i sensualisti – o naturalisti che dir si voglia – non operano alcuna distinzione tra questa e i fenomeni. E se la letteratura fantastica, complice il dualismo di matrice teologica, fu relegata allo statuto gregario di capriccio e fantasmagoria destinata alle masse mentre il positivismo s’impondeva col romanzo impegnato, realista e naturalista, lo stesso destino è riservato, *mutatis mutandis*, a Sartre medesimo: la cui anamnesi eteroaffettiva condotta accanto a Baudelaire e Flaubert è adombrata dal “super-io” istituzionale dell’intellettuale e dalla vulgata positivista dell’“engagement”.

3. *L’immaginario sartriano*

Situata al confine tra l’iconico e il simbolico, la teoria formulata da Sartre ne *L’imaginaire* (1940; *L’immaginario*, 2007) si richiama alla lezione husserliana secondo cui l’immaginario altro non è che la psiche implicata nell’immagine. Ove l’immagine “in sé” (“en soi”) è relativamente povera (i rapporti interni ad essa essendo limitati)¹⁵, è la nostra coscienza (“pour soi”) che la arricchisce di aspettualità e di relazioni con lo spazio. Poiché, precisa Sartre lettore di Husserl, la coscienza ha un ruolo attivo nell’immaginario (essa “intenziona” certi oggetti, o altrimenti, li motiva: ivi, 22), la presenza dell’immagine si iscrive nella modalità dell’atto (“avoir une image”: ivi, 16) e non dello stato. Sempre “coscienza di qualcosa”, essa non è mero ricettacolo di dati tesaurizzati e quiescenti ma, estroflessa, mira sempre a qualcosa fuori di sé. Ne discende, come predicato essenziale, il “débordement”: “c’est cette infinité de rapports qui constitue l’essence même d’une chose. De là quelque chose de *débordant* dans le monde des ‘choses’” (ivi, 26; è questa infinità di rapporti che costituisce l’essenza stessa di una cosa. Ne discende qualcosa di *debordante* nel mondo delle “cose”)¹⁶.

¹⁵ “Or, dans l’image, il y a une espèce de pauvreté essentielle. Les différents éléments d’une image n’entretiennent aucun rapport avec le reste du monde et n’entretiennent entre eux que deux ou trois rapports” (Sartre 2005 [1940], 26; Dunque, nell’immagine, c’è una sorta di povertà essenziale. I diversi elementi di un’immagine non intrattengono alcun rapporto con il resto del mondo, mentre intrattengono tra loro solo due o tre rapporti).

¹⁶ Sartre aggiunge: “L’objet de la perception déborde constamment la conscience; l’objet de l’image n’est jamais rien de plus que la conscience qu’on en a” (2005 [1940], 27; L’oggetto

L'immagine è, in definitiva, descrivibile solo come atto di secondo grado della coscienza, che Sartre definisce, con Descartes, "conscience réflexive" (ivi, 15). Se, in accordo con il Bergson di *Matière et mémoire* (1896; *Materia e memoria*, 1982), l'immaginario si situa, per l'autore de *L'imaginaire*, tra il materiale e il rappresentativo, contro il soggettivismo bergsoniano appare necessaria una distinzione tra coscienza percipiente ("conscience perceptive"), passiva, e coscienza immaginante ("conscience imageante"), che ha un ruolo attivo, quasi predatorio, di "apprensione" dell'oggetto, per conservare poi quest'ultimo nella coscienza in forma d'immagine riflessa (Sartre 2005 [1940], 35). Sebbene nessun fenomenologo sfugga alla contraddizione tra materia e coscienza, essendo questa implicita nella costituzione dell'immaginario, Sartre si distanzia anche da Merleau-Ponty. Laddove quest'ultimo tenta, nei suoi studi poi pubblicati sotto il titolo di *Phénoménologie de la perception* (1945; *Fenomenologia della percezione*, 1965), di ovviare a tale dualismo con una soluzione "espressionista" centrata sulla voluminosità del corpo e sulla carnalità, Sartre riconosce una sintesi proprio nel quadro. Quest'ultimo costituirebbe infatti il punto di contatto tra due aspetti contraddittori del reale: il materiale e lo spirituale, la cui coesistenza implicata ci costringe ad uno stato di permanente *va-et-vient*. Se dunque per Sartre è fondamentale la presenza del "materico" nell'arte, è perché l'arte medesima costituisce, con Husserl, il punto di partenza della derealizzazione, ossia, la *Ausschaltung*: "messa tra parentesi" della posizione naturale del mondo¹⁷. La messa in discussione dell'evidenza della realtà costituisce infatti, contro le teorie hegeliane, una premessa ineludibile alla manifestazione della coscienza. Ancora in accordo con Husserl, Sartre considera, ne *L'imaginaire*, la materia come un *analogon* della percezione intenzionata. Sia, egli propone, il caso di un volto:

Et, comme je ne puis faire surgir sa perception directement, je me sers d'une certaine matière qui agit comme un analogon, comme un équivalent de la perception. (Sartre 2005 [1940], 42)

E, siccome non posso far nascere la sua percezione per via diretta, mi servo di una certa materia che agisce come un analogon, come un equivalente della percezione.

della percezione deborda costantemente la coscienza; l'oggetto dell'immagine non è mai niente di più della coscienza che se ne ha). Necessaria tuttavia, a suo vedere, una precisazione: "cette façon de 'déborder' est constitutive de la nature même des objets" (ivi, 26; Questo modo di "debordare" è costitutivo della natura stessa degli oggetti).

¹⁷ Si rimanda in particolare al §31 ("Radikale Änderung der natürlichen Thesis. Die »Ausschaltung«, »Einklammerung«; "Mutamento radicale della tesi naturale. «Neutralizzazione», «messa tra parentesi», 57-67) della prima ed. tedesca di *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Buch 1, Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie (Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. 1: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, trad. it. a cura di Filippini), del 1913, 53-56. Le prime versioni francesi e italiane risalgono, rispettivamente, al 1950 e al 1965.

Questa evocazione involontaria, incerta e fluttuante, di “*représentants pour l’objet absent*” (ivi, 45; *représentanti* per l’oggetto assente) si concretizza, parimenti, nella materialità del quadro; alla bidimensionalità della tela lo sguardo aggiungerà la profondità. Ma, quanto più ci si sofferma con lo sguardo sull’*analogon* pittorico, tanto più si rivela a noi la sua ambivalenza: esso si situa, infatti, in una dimensione intermedia tra il materiale e il rappresentativo. Il materiale è (secondo la categoria kantiana che Sartre rivisita ne *L’être et le néant*, 1943; *L’essere e il nulla*, 2014 [1964]) “la cosa in sé” (*Ding an sich*; “en soi”), ovvero l’essere fenomenico puro: positività e densità senza alterità, modo di essere senza rapporto né distanza con il sé; è, altrimenti detto, l’essenza illusoria e piatta delle cose. Il rappresentativo invece è il “per sé” (“pour soi”), ossia l’esistenza, che si situa a metà strada tra illusione e alienazione. Esso implica il concetto di presenza “a sé” del soggetto, che significa l’essere strappato all’“in sé” per essere proiettato nel rapporto con l’immagine. La positività povera del reale si vede così contaminata dalla “*fonction néantisante*” (funzione annichilente) della coscienza; e il soggetto non può più risiedere pacificamente nella materia. Esso esita, ora, tra la povertà piatta dell’essenza e l’alienazione proiettiva dell’esistenza.

L’abbandono della dimensione frontale e piatta – ma rassicurante – della realtà dà luogo a diverse “patologie” percettive, tra cui l’allucinazione. Fondamentale è in tal caso, per Sartre, la lettura di *Les hallucinations verbales et la parole* (1934; *Le allucinazioni verbali e la parola*) dello psichiatra Daniel Lagache. È, notoriamente, sotto la sua supervisione che il filosofo fa uso della mescalina come ausiliaria dell’esperienza allucinatoria: la sostanza psicotropa fa debordare l’oggetto dalla sua presunta collocazione, esasperando la percezione della proiettività. Di qui, come è lecito supporre, l’analogia che corre, ne *La Nausée*, tra l’allucinazione percettiva e l’allucinazione verbale.

Altra patologia della percezione che Sartre analizza nel suo saggio su Baudelaire (1975 [1947]) è quella della pulsione scopica ed autoscopica. La coscienza nello sguardo implica il guardarsi nell’atto stesso di guardare l’oggetto – “*je me voyais me voir*” (mi vedevo vedermi) aveva scritto Valéry, memore dell’autoscopia baudelairiana, nella *Jeune Parque* (1917)¹⁸. L’iscrizione dell’io percipiente nell’oggetto implica anche la questione “morale” dell’oscenità dell’immagine. Ove lo sguardo sia intenzionale esso costituisce, come il motto di spirito freudiano, una potenziale aggressione e violazione dell’oggetto guardato: chiedendo più realtà, lo sguardo lo “spoglia” del suo *habitus*, ossia delle sedimentazioni e stratificazioni che su di esso ha depositato, come patina, la storia culturale. L’aggressività scopica può mutarsi in sovrappiù di coscienza per il guardato, come Sartre precisa in *Qu’est-ce que la littérature?* (1948, 142; *Che cos’è la letteratura?*, 1960) Mentre

¹⁸ Cfr. Magrelli (2002) e Jankélévitch (1986 [1968-70], 71-72): “à partir de la chose, dédoubler une image de cette chose en compliquant à l’infini ses exposants” (a partire dalla cosa, duplicare un’immagine di questa cosa complicando all’infinito i suoi esponenti).

il soggetto contempla l'oggetto intenzionandolo in vista di una "captation du sens" (captazione del senso), quest'ultimo – per adottare la nota espressione di Roland Barthes (1980) – "punge" (*punctum*) il soggetto stesso. Discende, da rivalità ermeneutica, un accrescimento cognitivo con implicazioni di carattere morale e sociale. Se infatti la reciprocità dello sguardo è, di per sé, figura di una pariteticità tra il guardante e il guardato e, per estensione, di una pacificazione tra i due termini della relazione, così immersi nell'essenza, il guardato può sentirsi oppresso dal guardante, vedendosi sprofondare nella "nuda vita". Il guardato, prima neutro (*neuter*), è ora "oggetto di troppo" nell'ordine delle cose, e iscritto nella contingenza del suo esistere. Tale consapevolezza assume una valenza politica: lo sguardo intenzionato, infatti, implica un "dominio" del guardante che si sa essere appannaggio delle classi dominanti: la borghesia gode, come un tempo la nobiltà, del privilegio della contemplazione e dell'istanza di giudizio. Di qui, per dirlo con il Nietzsche della *Genealogia della morale*, il "risentimento" del guardato¹⁹, che diviene meditazione politica sul "privilegio del guardante". Il soggetto guardato, che si scopre "Essere-per-l'Altro" ("pour-Autrui", Sartre 1976 [1943], 57), entra nell'esistenza, che è rivolta. È quanto accade, come vedremo, nell'episodio della visita al Salon Bordurin-Renaudas, dove il sentirsi a propria volta osservato dai ritratti si tramuta, per l'anonimo visitatore, in fantasma di giudizio e, conseguentemente, di sfida. Tale sfida si tradurrà nel riscatto dell'individuale e del contingente contro quello che Sartre avrebbe più tardi definito il "privilegio del pittore" ("le privilège du peintre", 1964, 365-366). Se quest'ultimo, in virtù della prospettiva monoculare che si arroga, imprigiona l'oggetto ritratto nell'essenza, sarà compito del visitatore attento riscattare, al contempo, la propria e l'altrui vita, denunciando il simulacro di eternità cui l'umano è condannato.

La riaffermazione del soggetto guardato avrà luogo, nell'episodio della visita al Salon Bordurin-Renaudas, attraverso una prerogativa concessa dal narratore all'osservatore: la visione panoramica. Essa conferirà allo sguardo quella voluminosità che gli consentirà di rinnegare l'infingimento bidimensionale del ritratto per riconsegnare l'oggetto della rappresentazione all'esistenza.

4. *L'immaginario nella Nausée*

Troppo raramente si chiama in causa, per la *Nausée* (1938; *La Nausea*, 1952), la riflessione fenomenologica di Sartre, che prende avvio proprio negli anni di stesura del romanzo con il saggio *L'imagination* del 1936 (*L'immagi-*

¹⁹ Per la categoria nietzscheana di *ressentiment* cfr. l'edizione critica di *Zur Genealogie der Moral* (Nietzsche 1887; trad. it. di Colli, Montinari 1979, *Genealogia della morale. Scelta di frammenti postumi (1886-1887)*, disponibile ad accesso aperto: <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GM>>, 09/2015).

nazione, 1962). Inventario critico delle teorie dell'immagine da Descartes in poi, *L'imagination* è da considerarsi una riflessione preparatoria all'*Esquisse d'une théorie des émotions* (1939; *Idee per una teoria delle emozioni*, 1962) e al più noto studio intitolato *L'imaginaire* (1940; *L'immaginario*, 2007) cui si è fatto riferimento. La contingenza biografica costituisce, d'altronde, una chiave interpretativa del romanzo: Sartre, professore di filosofia a Le Havre, porta avanti contestualmente la riflessione filosofica e la propria anamnesi in forma autobiografica. Tale ragione ci invita a considerare l'episodio della visita del museo di Bouville e in particolare del Salon Bordurin-Renaudas, sinora pressoché trascurato dagli esegeti del romanzo, come l'episodio focale dell'opera, in quanto esperienza iniziatica destinata a determinare, attraverso la mediazione costituita dalle arti visive, una nuova concezione della letteratura e del soggetto narrante. Per analoghe ragioni, l'influenza esercitata dalla fenomenologia husserliana e dalla frequentazione di Merleau-Ponty, filosofo dell'arte, merita di entrare a pieno titolo nel canone interpretativo della *Nausée*: canone troppo spesso logocentrico e debitore, per immotivata retrospettiva, della successiva ideologia sartriana dell'*engagement*. Vedremo infatti come la pittura dell'irreale di ascendenza husserliana, che motiva in larga parte l'ecfrasi narrativa dei ritratti esposti al museo, sia trasposta parallelamente al codice narrativo del romanzo, in una meta-rappresentazione del sé narrante come soggetto non più inquadrabile, ma "panoramico". Merita dunque soffermarsi preliminarmente su alcuni aspetti specifici dell'immaginario sartriano in ragione delle implicazioni ch'essi hanno nell'episodio della visita al museo.

In primo luogo, se la realtà non è una superficie piatta, frontalmente a noi opposta (Sicard 1999, 71-79), bensì un punto di vista panoramico inscritto nelle cose, è una visione pluriperspettiva che Sartre raccomanda nell'*apprensione* delle stesse:

On doit apprendre les objets, c'est-à-dire multiplier sur eux les points de vue possibles. L'objet lui-même est la synthèse de toutes ces apparitions. La perception d'un objet est donc un phénomène à une infinité de faces. (Sartre 2005 [1940], 23)

Bisogna apprendere gli oggetti, ovvero moltiplicare su di essi i punti di vista possibili. L'oggetto stesso è la sintesi di tutte queste apparizioni. La percezione di un oggetto è dunque un fenomeno con un'infinità di facce.

Di qui la necessità di "*faire le tour des objets*" (ivi, 23; *fare il giro* degli oggetti) al fine di ottenere, delle diverse visioni parziali, una sintesi dinamica. Poiché, come ben vede Benjamin, le arti e l'immaginario collettivo, l'*aisthesis* e la *poiesis*, s'influenzano vicendevolmente in un continuo interscambio tra i mezzi e le loro realizzazioni, le nozioni di "acte positionnel" (ivi, 32; atto posizionale) o di "détermination positionnelle" (ivi, 52; determinazione posizionale) proposte da Sartre ne *L'imaginaire* sembrano chiamare in causa il fenomeno ottico noto come parallasse, che si ripropone con insistenza all'avvento della fotografia e della cinematografia. Con parallasse si intende qui la relazione che si istituisce tra l'osservatore in movimento e le immagini percepite. In ambito psicologico,

il termine designa una modificazione della soggettività a seguito del mutamento di percezione di una data realtà. Se compito di certe terapie psicologiche è quello di consentire al soggetto di riallineare la propria visione con il senso comune, l'iscrizione del movimento nella visione stessa (di cui il futurismo artistico non fornì che il simulacro, attraverso opere virtualmente "deambulatorie", ma con supporti fissi) determina un continuo disallineamento dell'immagine: alienazione, spaesamento. Altro effetto "patologico" di straniamento, opposto e complementare al precedente, è quello provocato dalla fissità insistente dell'oggetto che, presente dinanzi all'osservatore nella sua proiettività decontestualizzata, ingenera uno stato allucinatorio. La percezione patologica, "psicotica" dell'oggetto – o, in termini freudiani, della "Cosa" – tecnicamente esibita dal mezzo fotografico – trapassa nell'immaginario sociale: ne attesta, in ambito cinematografico, il "fermo immagine". L'oggetto immanente, immobile e isolato, ossessivo ed ostinato nel suo tendersi al di fuori della propria collocazione spaziale è figurato, nella *Nausée*, attraverso un "fermo immagine" narrativo che denuncia la ottusa autopresentatività delle cose. Le quali, prive di transitività, transizionalità, elaborabilità affettiva, si sottraggono a qualunque forma di elaborazione diegetica. Laddove infatti la sequenza narrativa o cinematografica vivifica e domestica l'oggetto conferendogli un divenire, una "storicità", l'istanza *hors contexte* di quest'ultimo lo raggela nel puro segno o, altrimenti, nell'"en soi". Senonché tale desolazione – presente oramai alla coscienza collettiva (grazie al mezzo tecnico), come un "di più" – si propone come meditatività di un possibile esistere "per sé". Di qui la magia delle cose un tempo consegnata al sogno ed ora riversatasi, secondo Benjamin, nella fotografia – e, aggiungeremmo, nella pittura "metafisica" di un Morandi o di un De Chirico. A tale decontestualizzazione e derealizzazione dell'oggetto esorbitante, che definiremmo "eccedenza di presentatività", deve ricondursi la "nausea" sartriana; la quale essendo esposta, seppur in forma discontinua, a certa narrativa potrà tramutarsi, come vedremo, nella possibilità della libertà.

Per gli stessi effetti di contaminazione tra i mezzi della tecnica e l'immaginario sociale, l'eccedenza non elaborabile dell'oggetto precipita in una nuova espressione artistica, che è l'esibizione concreta della tridimensionalità materica del quadro. Come restituzione poetica di una visione intenzionata, la materia esorbita dalla cornice o dalla tela, mettendo in discussione l'illusione d'immanenza dataci dalla bidimensionalità e dalla cornice. L'iperrealismo – ora assurdo, per sostituzione delle precedenti categorie, a nuova istanza di realtà – attualizza nell'arte la dimensione tattile già inscritta nella latenza proiettiva dello sguardo. "Mon savoir" – nota Sartre – "n'est autre qu'un savoir *de l'objet*, un savoir *touchant l'objet*" (1940, 29; Il mio sapere non è altro che un sapere *dell'oggetto*, un sapere che *tocca l'oggetto*). Tale dimensione conferisce all'oggetto rappresentato una "contexture" o tessitura che Sartre qualifica, ne *L'imaginaire*, come "*chair de l'objet*" (ivi, 38; carne dell'oggetto)²⁰. Non

²⁰ Si veda a tal proposito il concetto di "grain" in Roland Barthes (1981).

dissimilmente, Benjamin osserva che con le avanguardie, l'opera "proiettata contro l'osservatore... assunse una qualità tattile" (Benjamin 2000b [1966], 43)²¹. La "captation du sens" (captazione del senso), conferisce all'oggetto l'alone magico e meditativo di cui si è detto; di qui, trapassando l'*aisthesis* nella coscienza della *poiesis*, il tentativo di molti pittori contemporanei di far apparire, nel quadro, il senso invisibile della materia visibile: quello che Sartre definisce, come ricorda Sophie Astier-Vezon, il "segreto della tela" ("Le secret de la toile", 2013).

Se Hegel aveva reputato la pittura superiore, nello spirito, alla scultura, troppo materica nella sua voluminosità, l'arte pittorica è ora trascesa nel noema della scultura: la spazialità del quadro, insomma, è aperta.

5. Sartre critico d'arte

Sartre si interroga, in materia d'arte, sul rapporto tra libertà e necessità: ovvero se l'artista può superare la propria contingenza nella realizzazione di un'opera necessaria in sé o se l'opera d'arte non è altro che la proiezione illusoria di un Sé in un materiale altrettanto contingente. Per proprio statuto la pittura non concede, per Sartre, ad alcuna ideologia politica; i pittori eletti sono infatti, come precisa ancora Sophie Astier-Vezon (2013, 5), coloro che trascendono i due pericolosi estremi: la pittura troppo estetizzante, o troppo moralizzante. Sartre sembra dunque allineato con il pensiero di Baudelaire, Adorno o Benjamin, i quali riconoscono un'etica immanente all'arte e implicata nelle sue forme. I diversi saggi di Sartre sulla pittura, per il fatto stesso di non trovarsi conformi al canone dell'*engagement* sono ancora oggi disseminati in opere miscellanee, talvolta poco accessibili. Le prime riflessioni sono consegnate ai *Portraits officiels* (1948 [1939]; Ritratti ufficiali), opera dal titolo eloquente, e la cui stesura è appena di un anno successiva alla *Nausée*. Tra i pittori che hanno suscitato l'interesse di Sartre figura, come è noto, Tintoretto, rivelazione estetica ed ontologica insieme (Sartre 1948, 15-16; 1961, 24-25; 1964, 291-346 e 202-226; 2005), in quanto la pittura del veneziano svela le condizioni materiali dell'atto artistico attraverso lo "squilibrio" gravitazionale dei corpi, che mette in discussione la pienezza ontologica del soggetto rappresentato e, per estensione, quella

²¹ Cfr. l'orig. in Benjamin (1991b [1936], 502): "[Das Kunstwerk] stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität" e ad accesso aperto: <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1/09/2015>>. Per esteso Benjamin scrive: "das Kunstwerk bei den Dadaisten zu einem Geschöß. Es stieß dem Betrachter zu. Es gewann eine taktile Qualität. Damit hat es die Nachfrage nach dem Film bebunztigt, dessen ablenkendes Element ebenfalls in erster Linie ein taktiles ist" (*ibidem*); "Coi dadaisti... l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile. In questo modo ha favorito l'esigenza di cinema, il cui elemento diversivo è appunto in primo luogo di ordine tattile", 2000b [1966], 43).

dell'atto artistico. Si ricorderà poi l'importanza, in ambito novecentesco, di Giacometti, i cui corpi sono in compromissione con il vuoto (Sartre 1964, 293-357), e in cui l'"en soi", decontestualizzato, è restituito a quella meditatività insieme magica e metafisica di cui si è detto. Si evocheranno altresì i protagonisti di *Situations IV* (1964), Wols, e Masson, il quale "dipingere il tempo"; e ancora Lapoujade in cui, come precisa Rubino (1984, 47) "la folla è vista da se stessa"; o Rebeyrolle (Sartre 1972, 316-319), dove il corpo ferito o torturato è figura di una fissurazione operata dalla coscienza nell'illusione piatta della rappresentazione, quando l'autore non entra, come figura decettiva, nella tela medesima.

6. Dal ritratto all'autografia

Ben noto è l'assunto di *Qu'est-ce que la littérature?* (1948; cfr. Rubino 1984, 17-18): Sartre vi distingue, in un'ottica dicotomica necessaria ad ovviare al metaforismo imperante nel discorso sulle arti, il linguaggio disimpegnato dell'arte (che è un "en soi") e il linguaggio impegnato della parola (che è un "pour soi"): solo alla strumentalità – alla veicolarità – del linguaggio sembra concesso il privilegio politico di portare a coscienza l'atto, privilegio negato alle altre arti in qualità di pratiche autopresentative e oziose, e per questo classiste, cui viene associata anche la poesia. Ove ogni lettura, fruendo degli strumenti interpretativi codificati dalla sua epoca, è contingente ma porta, *in nuce*, le realizzazioni successive, appare possibile, a seguito dei più recenti studi su Sartre e la pittura (Sicard 1989; Tamassia 1999, 2001; Wittmann 2001; Bauer 2008), mettere in discussione l'assunto politico di questo manifesto. Trascorsa l'epoca delle ideologie, e alla luce delle riflessioni consegnateci da Merleau-Ponty in quell'apologia dell'arte muta che è *Signes* (1960; *Segni*, 2015 [1967]), un "rovesciamento epistemologico" del pensiero sartriano è, oramai, in atto. Se le arti visive, la musica e la poesia sembrano fallire di fronte alla prova che richiede loro l'*engagement* intellettuale, nota Sophie Astier-Vezon (2015, 4), è perché esse sembrano dover farsi portavoce di un'esigenza parallela ancorché latente: quella di un *dégagement* in senso esistenziale. Esse operano, altrimenti, quello sgombero del pensiero dalle ideologie monumentali e quella fuga necessaria verso la resistenza del puro significare cui è consegnato l'immaginario. In questa *impasse* si situa *La Nausée*, dove il ritratto pittorico, come tenteremo di dimostrare, non è altro che l'*analogon* decettivo del ritratto letterario. Sgomberare il campo da queste due mitologie è, ci sembra, l'intento precipuo di questo romanzo. Biografo e autobiografo nella vita, Sartre si sbarazza, attraverso l'esperienza eterografica (ritratto, biografia), del super-io giudicante che conferisce all'autorialità simbolica il privilegio visivo e politico sul suo oggetto; e ciò, allo scopo di costruire quel nuovo sé abitato dall'Altro che è l'autografia.

7. Ritratto e malinconia

Nel suo saggio sull'immaginario Sartre considera il ritratto come una sottocategoria dell'immagine (2005 [1940], 42). Di per sé il ritratto è, come qualunque altra rappresentazione, “*chose*” (*ibidem*). Tuttavia, a differenza di altri oggetti, esso “sert de matière à l'image” (ivi, 47; serve da materia all'immagine) e ne costituisce la presentificazione. Dunque, tra la materia e il suo oggetto sussiste una somiglianza. Che cosa s'intende, si chiede Sartre, con tale concetto? L'immagine non è, come pretendeva Hume, un segno (ivi, 48); è piuttosto una presenza motivante nel suo “approssimarsi” alla realtà:

La matière de notre image, quand nous regardons un portrait, n'est pas seulement [un] enchevêtrement de lignes et de couleurs;... c'est, en réalité, une *quasi-personne*, avec un *quasi-visage*, etc. (Ivi, 49)

La materia della nostra immagine, quando guardiamo un ritratto, non è solo [un] garbuglio di linee e di colori;... è, in realtà, una *quasi-persona*, con un *quasi-volto*, ecc.

Sartre ricorda, in proposito, un'illusione ottica – “*illusion d'immanence*”, si potrebbe dire – che ha avuto luogo al museo di Rouen: “Au musée de Rouen, débouchant brusquement dans une salle inconnue, il m'est arrivé de prendre les personnages d'un immense tableau pour des hommes” (*ibidem*; Al museo di Rouen, sbucando all'improvviso in una sala sconosciuta, mi è capitato di prendere i personaggi di un immenso quadro per degli uomini). Ciò accade, egli commenta, perché nel quadro posa un'apparenza d'uomo che agisce su di noi come un uomo reale: se ci avviciniamo, l'illusione scompare, ma la sua causa persiste (*ibidem*). La figura umana, in quanto “*espressiva*”, emoziona direttamente chi la osserva (ivi, 49-50), senza che questi se ne sia formato, precedentemente, un'immagine. Così, il ritratto cessa di essere “*cosa*” e funziona come “*materia d'immagine*” (ivi, 51). Ed è qui che Sartre propone un'analogia tra la parola non strumentale e l'immagine pittorica, come un ritorno costante del senso sulla cosa:

Dans la signification, le mot n'est qu'un jalon: il se présente, éveille une signification, et cette signification ne revient jamais sur lui, elle va sur la chose et laisse tomber le mot. Au contraire, dans le cas de l'image à base physique, l'intentionnalité revient constamment à l'image-portrait. (*Ibidem*)

Nel significato, la parola è solo uno stadio: si presenta, suscita un significato, e questo significato non torna mai su se stesso, va sulla cosa e lascia cadere la parola. Al contrario, nel caso dell'immagine a base fisica, l'intenzionalità ritorna costantemente all'immagine-ritratto.

Ove la parola, nella sua strumentalità, abbandona le cose al loro destino mortifero per volgersi al significato che le trascende, l'immagine fisica richiama costantemente a sé l'intenzionalità del guardante; circuita di emozione e di affettività essa è, in tal modo, incessantemente vivificata. Materia sufficiente, ci sembra, per un riesame della filosofia sartriana dell'arte.

La visita di Roquentin, protagonista della *Nausée*, al Salon Bordurin-Renaudas, sala principale del museo civico di Bouville, ha luogo sotto l'insegna della malinconia. Condizione che contraddistingue tematicamente *La Nausée* a partire dal primo titolo scelto dall'autore e poi scartato, *Melancholia*, che faceva riferimento all'omonima incisione di Dürer²². La malinconia scaturisce dalla fissità e dal senso d'inattualità di un oggetto che ha, con la nuda vita dell'osservatore, una qualche relazione di similarità. In qualità di simulacro, il ritratto è mortifero: in esso il soggetto vede rappresentato, insieme alla sua illusione di eternità, il suo Essere-per-la Morte. La malinconia nasce anche dalla consapevolezza che la sintesi visiva operata dall'artista, quale si osserva nel suo precipitato pittorico, altro non è che un'operazione postuma di ricostruzione di quanto è dato, in natura, come irrimediabilmente scomposto. Infatti, se la morte disarticola tutti i fantasmi di unità, anche nella realtà percettiva, come si è visto, "l'image la mieux déterminée ne possède en soi qu'un nombre fini de déterminations" (ivi, 51; l'immagine meglio determinata possiede in sé solo un numero finito di determinazioni), le quali possono restare senza alcun rapporto tra loro. Ne discende, nota Sartre, "une discontinuité au plus profond de sa nature, quelque chose de heurté, des qualités qui s'élancent vers l'existence et qui s'arrêtent à mi-chemin, une pauvreté essentielle" (Sartre 2005 [1940], 38-39; una discontinuità nel più profondo della sua natura, qualcosa di spezzato, qualità che si slanciano verso l'esistenza e si arrestano a metà strada, una povertà essenziale). Il non-significabile, l'asemico, il dettaglio non elaborabile si celano, come emanazioni mortifere, dietro l'illusione frontale di unità che è, come vedremo, pura incrostazione: patina opaca che la storia deposita sulla nuda vita.

Se vi è una malinconia insita nell'immagine, vi è anche una malinconia nel rapporto con l'immagine, dovuta alla distanza incolmabile tra l'essere reale e la sua rappresentazione. Se l'originale può trovarsi a mille chilometri dal suo ritratto, nota ancora Sartre ne *L'imaginaire*, nel caso del ritratto storico il soggetto rappresentato è, verosimilmente, morto (ivi, 52) proprio mentre le sue caratteristiche fisiche sono davanti a noi: "L'objet est posé comme absent, mais l'impression est présente" (ivi, 53; L'oggetto è posto come assente, ma l'impressione è presente). Ed è dunque, per dirlo con Lacan, il *va-et-vient* tra la presenza e l'assenza dell'oggetto, nostro simile, che produce la malinconia. Sia ora il caso, continua Sartre, di un ritratto storico, quello di Charles VIII agli Uffizi:

Il s'agit d'un mort... mais d'autre part, ces lèvres sinueuses et sensuelles, ce front étroit, buté, provoquent directement en moi une certaine impression affective, et cette impression s'adresse à ces lèvres-là, telles qu'elles sont sur le tableau. (Ivi, 53)

Si tratta di un morto... ma d'altronde, le labbra sinuose e sensuali, la fronte stretta, risoluta, provocano direttamente in me una certa impressione affettiva, e tale impressione si rivolge a quelle labbra lì, come sono nel quadro.

²² L'incisione di Dürer sarà accolta dall'editore Gallimard ad immagine di copertina della *Nausée*.

Il ritratto, in rapporto al soggetto rappresentato, è una presenza incompleta, un “relatif” (*ibidem*) che pone un problema ontologico: il suo noema è, ci sembra, come per la foto della madre di Barthes evocata nella *Chambre claire* (1980; *La camera chiara*, 1980), “l’essere-stati”: quel “*cela-a-été*” che, imperfettivo, è pur sempre una modalità dell’Essere: “Charles VIII est à la fois là-bas, dans le passé, et ici” (*ibidem*; Charles VIII è al tempo stesso laggiù, nel passato, e qui). Dunque, nel ritratto non si pensa tanto, scrive Sartre, all’autore; il quadro è, innanzitutto (come poi la fotografia di Barthes), un “*lieu d’émanation*” (Sartre 1938, 53; luogo di emanazione). L’originale, che gode di una “*primauté ontologique*” (primato ontologico), si è calato nell’immagine, che da lui riceve la vita quasi per trasmissione contagiosa (ivi, 55); di qui la magia meditativa ch’esso suggerisce. Grazie all’osservatore – e come a spese della sua vita – l’“*en soi*” del ritratto, che è cosa opaca, densa, e senza alterità, diviene un “*pour soi*”. Grazie all’osservatore ha luogo insomma, della cosa medesima, una “*elaborabilité*” storica, ermeneutica, narrativa e affettiva. Di qui, nella *Nausée*, l’identificazione tra il ritrattista anonimo – richiamato attraverso la diadi spersonalizzante Bordurin-Renaudas – e gli altrettanto anonimi personaggi storici raffigurati; e tra l’anonimo Roquentin e il personaggio storico di second’ordine, il Marquis de Rolleston, di cui il protagonista del romanzo redige la biografia. Una differenza, tuttavia, sussiste, tra l’io ritraente e l’io scrivente, che potremmo definire catartica: il ritratto di Rolleston mantiene una qualche forma di vita attraverso il legame, ancorché imperfetto, stabilito con l’uomo vivo che lo immortala; la sua museificazione è incompleta in quanto passibile di elaborazione. Più spesso sembra essere la patina mortifera depositatasi sui ritratti degli uomini celebri di Bouville: condannati, da pittori oramai scomparsi, all’espressione raggelata di un Ideale di Sé, il loro volto sembra non essere più elaborabile; è trapassato nell’allegoria.

8. Canonizzazione, musealizzazione, museificazione

La pulsione tesaurizzatrice del malinconico si traduce, come ben vede Benjamin nel suo saggio su Fuchs (1937), nel collezionismo, che è museificazione dell’oggetto vivo, ridotto al suo mero valore espositivo. Con il di più di coscienza trasmessoci dai mezzi tecnici, l’oggetto esposto sembra infatti decontestualizzato, morto, non più narrabile. Tale proprietà si estende dall’oggetto alla collezione di oggetti: la museificazione trapassa nella musealizzazione.

Se le muse, figlie di Memoria, ci riconducono ad una elaborabilità ermeneutica dell’arte, la musealizzazione, che conserva la memoria storica in un precipitato immobile, fa del sogno di “eternizzazione” dell’arte una istanza mortifera. Mentre l’oggetto-ricordo è, come Benjamin ha scritto in “Parco centrale” (1938-1939), “una reliquia secolarizzata” (1995 [1962]), 140)²³, il

²³ Una “säkularisierte Reliquie” (Benjamin 1991d [1938-1939], 681). Si veda anche il

museo è lo spazio raggelato in cui si è rifugiata, nella modernità, l'allegoria; la quale, prosegue il filosofo tedesco, "immobilizza i sogni. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita" (ivi, 134)²⁴. Di qui la percezione del museo come uno spazio serializzato, reificante, desolante e desolato dove gli oggetti d'arte, giustapposti, figurano nella loro mera presenza "cumulativa". Un suo equivalente, in letteratura, è il canone: la panteonizzazione dei nomi, pura mnemotecnica, oblitera dietro un Ideale mortifero e seriale i singoli uomini che lottarono, un tempo, con la materia per conferirle forma e spirito.

Tuttavia, come accade per il canone letterario, ciascuna opera presente in un museo può essere fruita tanto come un oggetto in sé (come un assoluto) quanto come un "relatif", ossia come unità pertinente di una narrazione (Barthes parla, in più occasioni, di "principio federatore"). Se l'oggetto unico, inteso come un assoluto, può diventare, nel suo isolamento, un oggetto psicotico, la sequenzialità e la contestualità, in pittura come in letteratura, sono, come ricorda Merleau-Ponty in *Signes* (1960, 48; *Segni* 2015 [1967]), espressione di un'elaborazione creatrice. Di qui la necessità, diffusasi nel Novecento, di un trattamento fluido del canone museale, da rideclinare secondo una nuova figuratività narrativa e interrogativa; necessità di cui testimonia André Malraux con lo scritto più noto della sua *Psychologie de l'art*, il *Musée imaginaire* (1947; *Il museo immaginario*, 2015, in uscita).

Sartre non ha fatto mistero, accanto a Merleau-Ponty che, in *Signes* (1960, 63), lo ricorda, della sua avversione per i luoghi di culto dell'arte e della cultura, quali il museo e la biblioteca. Se il museo uccide, secondo Sartre, la "veemenza" dell'atto artistico consegnandolo all'"historicité de la mort", per scongiurarne la valenza mortifera non vi è, come riconoscerà più tardi anche Roland Barthes, che il laboratorio permanente dell'artista all'opera, ossia il "peintre au travail" (Merleau-Ponty 1960, 63; trad. it. di Alfieri 2003 [1967], 91: "il pittore al lavoro")²⁵. Talché – sia detto a margine – il celebre postulato barthesiano della morte dell'autore, sovente interpretato alla lettera, ovvero

frammento successivo: "Il 'ricordo' è complementare all'esperienza vissuta'. In esso si deposita la crescente autoestraniazione dell'uomo, che cataloga il suo passato come un morto possesso... La reliquia deriva dal cadavere, il 'ricordo' dall'esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, 'esperienza vissuta'" (Benjamin 1995 [1962]), 140). Per l'orig. (si veda Benjamin 1991d [1938-1939], 681): "Das Andenken ist das Komplement des »Erlebnisses«. In ihm hat die zunehmende Selbstentfremdung des Menschen, der seine Vergangenheit als tote Habe inventarisiert, sich niedergeschlagen... Die Reliquie kommt von der Leiche, das Andenken von der abgestorbenen Erfahrung her, welche sich, euphemistisch, Erlebnis nennt".

²⁴ Cfr. nell'orig. (Benjamin 1991d [1938-1939], 666): [L'allegoria] "hält an den Trümmern fest. Sie bietet das Bild der erstarrten Unruhe". Nel passo che segue, la parentesi è segno mortifero: la sua funzione è analoga a quella di una cornice (1995 [1962], 136): "(Maestà dell'intenzione allegorica: distruzione dell'organico e del vivente...)". Nell'orig.: "Majestät der allegorischen Intention: Zerstörung des Organischen und Lebendigen..." (Benjamin 1991d [1938-1939], 669-670).

²⁵ Sulle tangenze tra il pensiero di Sartre e quello di Barthes, cfr. Rubino 1984, 8-9.

in modo “mortifero”, non è che un di più di vita a lui concesso. Lo stesso può dirsi per lo scrittore-Roquentin che, dovendo scegliere tra l'avventura e la morte, tra “vivre ou raconter” (Sartre 1938, 64; vivere o raccontare), finirà per scegliere la vita.

Un *analogon* del Salon Bordurin-Renaudas è l'archivio di Bouville, dove il protagonista si reca ogni giorno per raccogliere i dati necessari alla stesura della sua biografia su Rollebon. A margine di questo atto di devozione si istituisce la gelida relazione tra Roquentin e l'Autodidatta, depositario inconsapevole di stereotipi citabili che, sciorinati come pensieri originali, non sono elaborabili nella forma viva del dialogo. L'arte celebrativa e la storia ufficiale appaiono infatti, per il Sartre lettore di Flaubert, a pari titolo castratrici: incutono timore reverenziale e dispongono a quell'atteggiamento fobico che Freud ha ben descritto in *Totem und Tabu* (1913; *Totem e tabù*, 1913) come “*délire de toucher*” (41). È quanto Roquentin osserva nei gravi visitatori della sala delle ceramiche del museo di Bouville, la quale assolve la funzione di anticamera al Salon Bordurin-Renaudas:

Je traversai rapidement la pénombre du vestibule. Sur les dalles blanches et noires, mes pas ne faisaient aucun bruit. Autour de moi, tout un peuple de plâtre se tordait les bras. J'entrevis en passant... des vases craquelés, des assiettes... Un monsieur et une dame en deuil contemplaient respectueusement ces objets cuits. (Sartre 1938, 122)

Attraversai rapidamente la penombra del vestibolo. Sul pavimento bianco e nero, i miei passi non facevano alcun rumore. Intorno a me, tutto un popolo di gesso si slogava le braccia. Intravidi passando... vasi crepati, piatti... Un signore e una signora in lutto contemplavano rispettosamente questi oggetti cotti.

Analoga la descrizione di una visita di Mathieu, protagonista de *L'âge de raison*, all'“exposition Gauguin”:

Il convenait de parler bas, de ne pas toucher aux objets exposés, d'exercer avec modération, mais fermeté, son esprit critique, de n'oublier en aucun cas, la plus française des vertus, la Pertinence. (Sartre 1982 [1945], 468)

Bisognava parlare sottovoce, non toccare gli oggetti esposti, esercitare con moderazione, ma con fermezza, lo spirito critico, non dimenticare in nessun caso la più francese delle virtù, la Pertinenza.

All'oggetto cotto – inerte e mineralizzato – si associa, nell'immaginario della *Nausée*, il documento storico come datità. Se la relazione tra gli oggetti è viva perché l'Altro vi circola, la nozione, isolata e fruita nella sua mera valenza cumulativa, è alienante e mortifera: essa può essere solo frammento citabile. E come tale appare nella biografia di Roquentin. Equivalente del canone letterario e del documento storico come mnemotecnìe seriali è il dizionario, il quale non è che una sequenza di glosse descrittive delle proprietà interne all'oggetto: la relazione è, per dirlo con Sartre, estremamente povera, in quanto investe i due soli elementi implicati: il *definiens* e il *definiendum*. Domina, intorno alla tautologia,

la desolante aleatorietà. Il fenomeno è ancor più sensibile allorché si tratti di dizionari di nomi propri, dove il *definiens* è un'identità biografica. È il caso del *Petit Dictionnaire des Grands hommes de Bouville* che richiama da vicino, come florilegio di stereotipi citabili dissimulati dietro l'autorità del dato storico, il *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert (1913; *Il dizionario dei luoghi comuni*, 2011). Evidente l'omologia che corre tra il dizionario, opera compilativa, e il museo: la medesima pulsione classificatoria presiede all'ordine d'esposizione dei lemmi e dei dipinti. Trattandosi qui segnatamente di un dizionario di nomi propri, la figura dominante è l'eponimia, o antonomasia: l'identità è data come esemplarità, come essenzialità o, se si vuole, come ontologia già colmata: l'elaborazione narrativa, storica o affettiva è negata. L'unica elaborazione concessa al narratore è dunque quella, aggressiva e insieme disgregante, dell'ironia. L'antifrasa assiologica *magis-minus* figurata dalla relazione museo-dizionario assume infatti, in questo contesto, una valenza derisoria che investe tanto i significanti quanto i significati. Nel primo caso, è l'alternanza metagrafica tra maiuscole e minuscole che se ne fa depositaria: da un lato le maiuscole allegorizzanti, con funzione antonomastica, celebrano l'esemplarità storica dei personaggi; dall'altro la presenza delle minuscole divenuta, per effetto di contrasto, polemica, è portatrice di una loro *deminutio* morale. Nel secondo caso, il toponimo "Bouville" (il cui significante vedremo essere parimenti ironico) è investito, in qualità di determinante, di una valenza limitativa e riduttiva analoga a quella dell'aggettivo "petit" che qualifica il dizionario tascabile. Così, il luogo "positivo" per via d'eminenza qual è il museo si tramuta in luogo "portativo" e, metaforicamente, in luogo comune citabile.

Il *Piccolo Dizionario dei Grandi uomini di Bouville* ha, nel contesto diegetico della *Nausée*, una funzione complementare a quella della visita al Salon. Ossia, fornire al visitatore informazioni aggiuntive circa i ritratti esposti. E difatti, il narratore ironico ce ne presenta la consultazione proprio come un'analessi completiva: essa è avvenuta in un tempo precedente rispetto al tempo del racconto, e presumibilmente in occasione della prima visita al Salon. Se di quella visita la presente è, come vedremo, il necessario complemento, lo scopo della consultazione del dizionario è analogo a quello che muove il personaggio a ripercorrere la scena del Salon: la curiosità. Essa spinge infatti l'osservatore a tornare sul già visto per arricchirlo di nuove aspettuali. In questo caso, la curiosità del protagonista è suscitata dall'autore de *La mort du célibataire* (La morte del celibe): quadro presentato, a mo' di ammonimento, sulla soglia del Salon. Ma l'accrescimento ermeneutico che Roquentin ottiene da tale consultazione è solo apparente in quanto, come si è detto, i definienti non sono elaborabili, presentandosi come mere glosse del nome. Il dizionario costituisce insomma, ancora un volta, una mimesi di secondo grado del museo: il lemma è un *analogon* (ecfrastico) del quadro. Il dato storico, presentato nella sua oggettività constativa, s'impone contestualmente al lettore nella sua autorità deferente e ossequiosa:

Il y a deux ans, j'ai consulté le "Petit Dictionnaire des Grands hommes de Bouville" de l'Abbé Morellet. J'ai copié l'article. "Blévigne Olivier-Martial, fils du précédent, né et mort à Bouville (1849-1908), fit son droit à Paris et obtint le grade de licencié en 1872. Fortement impressionné par l'insurrection de la Commune, qui l'avait contraint, comme tant de Parisiens, de se réfugier à Versailles sous la protection de l'Assemblée nationale, il se jura, à l'âge où les jeunes gens ne songent qu'au plaisir, "de consacrer sa vie au rétablissement de l'Ordre". Il tint parole: dès son retour dans notre ville, il fonda le fameux club de l'Ordre, qui réunit chaque soir, pendant de longues années, les principaux négociants et armateurs de Bouville. (Sartre 1938, 134)

Due anni fa, ho consultato il "Piccolo Dizionario dei Grandi uomini di Bouville" dell'Abate Morellet. Ho copiato l'articolo. "Blévigne Olivier-Martial, figlio del precedente, nato e morto a Bouville (1849-1908), compì i suoi studi di diritto a Parigi e ottenne la laurea nel 1872. Fortemente impressionato dall'insurrezione della Comune, che l'aveva costretto, come tanti Parigini, a rifugiarsi a Versailles sotto la protezione dell'Assemblea nazionale, si ripromise, all'età in cui i giovani pensano solo al piacere, "di dedicare la sua vita al ristabilimento dell'Ordine". Mantenne la parola: appena rientrato nella nostra città, fondò il famoso club dell'Ordine, che riunì ogni sera, per lunghi anni, i principali negozianti e armatori di Bouville.

I personaggi esemplari della cittadina, ineccepibili nell'adempimento deterministico del loro nome, sono come militarmente barricati dietro la loro eponimia: scoraggiano ogni mitologia, ma anche la circolazione di una qualunque affettività. Nella loro essenza non elaborabile, essi non possono essere altro che oggetti citabili. Compulsivamente raccolti, essi vanno ad arricchire la collezione di dati del protagonista.

9. Pittura figurativa e realismo narrativo: tra ritratto e biografia

Se Calvino denunciò, nelle *Lezioni americane*, il linguaggio descrittivo come un'"epidemia pestilenziale" (1988, 60) è perché il descrittivismo, come il realismo pittorico, è una finzione narrativa della realtà che la nostra tradizione naturalistica, con la sua "illusione d'immanenza", fa passare per verità. Caduta l'illusione, il ritratto pittorico e il ritratto letterario (tra cui figura, con tutta evidenza, la biografia), ci appaiono contestualmente nella loro duplice valenza insieme constativa e celebrativa: il realismo si attesta come un infingimento, una mitologia del soggetto in forma oggettivata, ovvero, idealizzata. Tanto il ritratto pittorico quanto il ritratto letterario presuppongono un sostanzialismo monista: ossia, una tipizzazione e stilizzazione del soggetto rappresentato in una forma che è carattere. Le pratiche descrittive o figurative rispondono, del pari, ad una intenzionalità sociale codificata: quella di celebrare non la persona, bensì il personaggio; non tanto l'uomo, quanto la sua rappresentazione socio-professionale (è uno dei temi portanti dell'*Idiot de la famille* [1971-1972]; *L'idiota della famiglia* [1977], il saggio-ritratto che Sartre dedica a Flaubert). Di qui lo straniamento di cui sono, di per sé, portatrici. Allo scrittore e al

ritrattista è richiesta quella che Sartre ha qualificato ironicamente (lo si è visto sopra) come l'esercizio della Pertinenza, che è un'abilità selettiva: si tratta di discernere quei tratti, fisici e caratteriali, che siano degni di oltrepassare la contingenza per consegnarsi all'Ideale e alla Storia. Come tali, essi saranno reimpiegati e assemblati nella costruzione del ritratto.

In apparenza, dunque, nulla di organico, di vitale, in queste pratiche: il realismo classico non mette in discussione il soggetto scrivente in qualità di soggetto onnisciente²⁶, così come la ritrattistica classica non mette in discussione il punto di osservazione del pittore, ovvero la prospettiva monoculare. Se l'Io-artista ha dovuto identificarsi a Dio per far cadere l'illusione egoica (come è accaduto per Baudelaire e Flaubert), la fenomenologia, segnando la fine dell'onniscienza, segna anche il riconoscimento della funzione maieutica esercitata dall'osservatore sull'oggetto inerte: l'organicità, valore aggiunto, sarà conferita a posteriori dall'intenzionalità dinamica dello sguardo. Dalla focalizzazione zero si passa dunque, per usare le categorie genettiane (1972, 206), alla focalizzazione interna, che implica la variabilità del punto di osservazione e la conseguente pluriaspettualità del reale. Con la fine dell'illusione frontale dell'arte, essere "davanti" all'oggetto significa "essere Altro" e "con l'Altro": il ritratto, sia esso pittorico o letterario, diviene, per il nuovo narratore che s'identifica ora con l'osservatore, una pratica anamnestic, mentre la comprensione non avviene più per sintesi super-egoica, bensì per via empatica: il che implica, in letteratura, l'abbandono delle nozioni di "biografia" e di "autobiografia" a vantaggio della più problematica nozione di "autografia": atto autoriflessivo attraverso il quale, denunciata la falsificazione dell'Io e preso atto del suo essere per l'Altro, se ne ricompongono i frammenti.

Se il ritratto pittorico e il ritratto letterario sopravvivono dunque a questa nuova coscienza – ne attestano il Sartre autobiografo di *Les mots* (1963; *Le parole*, 1964) e il Sartre biografo di Flaubert, Baudelaire, Genet, Mallarmé – è per assumere una funzione decettiva, ovvero per smascherare – in una posizione di enunciazione mediana tra il super-io distante della critica e l'approccio affettivo del racconto – l'illusione dell'essenza che sempre incombe sull'atto artistico. Nel caso della *Nausée*, l'istanza decettiva del ritratto e della biografia si rivelano parimenti attraverso la soluzione metadiegetica adottata dall'autore: caratteristica dei personaggi ritratti da Bordurin-Renaudas, è, dietro la cortina dell'Ideale, la condizione doppiamente "contingente", ovvero circoscritta non solo nel tempo (del vissuto reale), ma anche nello spazio, rappresentato dalla periferica cittadina di Bouville. L'elaborazione – ossia l'estensione – della fama è loro negata. Appena diverso è, si è visto, il destino del Marchese di Rollebon: se i due ritrattisti, prigionieri inconsapevoli dell'essenza, sono morti nel quasi-anonimato come gli uomini ritratti, una debole funzione catartica è assegnata allo scrittore-visitatore dacché questi,

²⁶ *Pendant* del "privilège du peintre" è il privilegio del narratore, l'onniscienza, criticata da Sartre nel saggio su Mauriac (1947b, 47). Si veda Rubino 1984, 33-49.

essere in vita, assicura la stesura in itinere della biografia. Ma si rileva, ora, un ulteriore tratto distintivo. Roquentin rinuncia al prestigio narcisistico dell'autorialità così come al privilegio del punto di vista, mettendo in atto quella che definiremmo, con Lacan, l'"ascèse analytique"²⁷: riconoscendosi, attraverso l'esposizione della mera datità, come essere indelebilmente segnato dall'Altro e ammettendo contestualmente l'impossibilità di riscattarlo storicamente, il protagonista della *Nausée* riscatterà se stesso e l'Altro nella contingenza.

10. La cornice e la Cosa

Baudelaire si fa portavoce, nella modernità, della denuncia del ritratto come falsificazione metafisica. Nel componimento eponimo delle *Fleurs du mal*, "Le portrait", il ritratto è mortifero. Quella che Recalcati definisce, con Lacan, l'"incandescenza dell'immagine" (Recalcati 2005, *ibidem*), è posta infatti irrimediabilmente al passato e condannata, come "fuoco che un di fiammeggiò"²⁸ ad un "pallidissimo disegno" (Baudelaire (1975 [1860], 40). Ma, assassino delle stesse istanze che ha allegorizzato – la Vita e l'Arte – il ritratto si scopre a sua volta minacciato da due allegorie: la Malattia e la Morte. Esso entra, per eccesso di coscienza critica, nella contingenza.

Se è Husserl che apre, con la sua "messa tra parentesi" della posizione naturale del mondo, la strada alla fenomenologia, lo stesso Baudelaire si avvede, in "Le cadre" (ivi, 39-40; "La cornice", 2003, 97), dell'iperrealismo della cornice: ritagliando, nello spazio insignificato della natura, una "fonction cadre" (Lacan 2014 [1973], 99; trad. it. a cura di Di Ciaccia 2003, p. 99: "funzione quadro"), essa assurge a metafora semiologica dell'intero processo decettivo che il poeta mette in atto in poesia, e che definiremmo "finitizzazione ironica". La letteratura, nella sua illusione d'immanenza, è oramai un teatro di parola da cui l'autore prende visibilmente (autosopicamente) le distanze:

²⁷ Recalcati così definisce l'ascesi analitica lacaniana: "... riduzione progressiva dei prestigii dell'io, disarticolazione della sua padronanza narcisistica, finalizzata a condurre il soggetto verso l'assunzione del proprio essere in quanto essere marcato in modo indelebile dall'azione dell'Altro". Lacan parla anche, specifica Recalcati, di "riduzione dell'equazione personale" del soggetto o di "riduzione del soggetto alla lettera". Si tratta "di una operazione di riduzione progressiva dell'immaginario, ovvero di una sua simbolizzazione radicale, per giungere in seguito ad individuare nello stesso campo simbolico l'elemento irriducibile al simbolico, la marca fondamentale (asemantica) che istituisce il soggetto e il suo destino" (2005, <<http://goo.gl/i4t9tH>>, 09/2015).

²⁸ Cfr. in "Le portrait": "La Maladie et la Mort font des cendres / De tout le feu qui pour nous flamboya" (Baudelaire 1975 [1860], 40).

Comme un beau cadre ajoute à la peinture, Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté, Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté En l'isolant de l'immense nature,	Qual bella cornice aggiunge alla pittura, Sebben opra sia d'un pennello vantato, Un non so che di strano e di fatato Col questa isolar dalla immensa natura,
Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure, S'adaptaient juste à sa rare beauté; Rien n'offusquait sa parfaite clarté, Et tout semblait lui servir de bordure.	Così mobili, gioielli, metalli, doratura, S'adattavan giusti alla rara bellezza; Nulla era a offuscar la perfetta chiarezza E tutto farle, pareva, da inquadratura

(Baudelaire 1860, 39-40)

Qui, la donna si autorappresenta nell'Ideale di Sé sprofondando all'infinito, coi suoi fastosi movimenti e i suoi predicati di seduzione, dentro la vana cornice della propria illusoria pienezza.

Se la “funzione quadro” rassicura, si è detto, il Sé circoscrivendo l'immagine entro uno spazio che consente la presa di realtà, la “violazione di finestra” ingenera nell'osservatore derealizzazione, allucinazione, spaesamento. È quanto accade, come vedremo, nella *Nausée*, e segnatamente nell'episodio dell'“autoritratto” di Roquentin allo specchio: esperienza anamnestiche che ci restituisce un sé sfasato, mobile e a più dimensioni. Ora, un equivalente formale della “funzione quadro” è senz'altro riconoscibile nelle virgolette, che isolano il frammento citabile, separandolo dalla voce autoriale. L'assenza di queste, nella *Nausée*, equivale ad una *window violation*: confondendosi i diversi piani narrativi, l'io autoriale non è più riconoscibile, e si attesta come “fisicamente” segnato e fissurato dall'alterità. La stessa intermittenza si riscontra, sempre a livello metagrafico, nella parentesi, che interrompe la “bidimensionalità piatta” del discorso autoriale introducendovi una profondità scenica. Mostrando le suture così come la voluminosità stereoscopica della scrittura, Sartre denuncia, al contempo, l'“illusion d'immanence” del realismo pittorico e letterario.

Merita sottolineare allora, con riferimento alla funzione semiotica svolta dalla cornice, le tangenze tra la fenomenologia sartriana e la psicoanalisi dell'arte di Lacan. Come fa osservare Massimo Recalcati (2005, <<http://goo.gl/l8MeFp>>, 09/2015), dalla settima edizione del *Séminaire* (1959-60) l'interesse di Lacan per l'arte si sposta dal simbolico al reale. Il problema che ora si pone non è più quello di associare l'opera ad un sintomo dell'artista secondo la lezione freudiana, bensì di comprendere cosa l'arte può insegnare alla psicoanalisi. Si tratta, innanzitutto, di definire l'opera medesima come “reale pulsionale”, còlto nell'atto di una “organizzazione del vuoto”: atto di cui Morandi e Giacometti costituiscono, tanto per Sartre quanto per Lacan, un esempio (Geraci 2006, 50; Recalcati 2005, *ibidem*).

Nell'ottica di Lacan, ricorda ancora Recalcati, l'affinità tra l'esperienza artistica e psicoanalitica consiste nel fatto che entrambe sono irriducibili tanto all'“elusione” del vuoto (praticata dal discorso religioso), quanto alla sua “saldatura” (praticata dal discorso scientifico). L'arte, infatti, non aggira né

ottura, ma “costeggia e borda il vuoto centrale della Cosa” (*ibidem*). L'estetica del vuoto non è dunque un'estetica dell'irreale – secondo il postulato hegeliano – bensì un'estetica del reale che “non scade mai in un culto realistico della Cosa” (*ibidem*); la differenza ch'essa istituisce rispetto al realismo, fondato sul *continuum* restituito dalla prospettiva autoriale, è la bordatura di uno spazio, che ha evidenti analogie con la “parentesi” husserliana. Se per Lacan l'arte, scrive ancora Recalcati, è una circoscrizione significativa dell’“incandescenza della Cosa”, per “respirare l'aria della vita” è necessaria una certa “distanza” dalla Cosa stessa, e l'arte apparirà, così, elaborabile. L'arte a distanza diventa dunque “estetica”: mette in evidenza “l'organizzazione” del reale, la sua delimitazione e la sua velatura, ovvero la sublimazione. “Seul un *tout* peut être beau” (Solo un *tutto* può essere bello), nota, da parte sua, Sartre in una delle *Situations* (1960, 15)²⁹. Se ci si approssima troppo alla Cosa, invece, non vi è opera d'arte possibile; l'aria, commenta ancora Recalcati, “risulta irrespirabile, e non c'è creazione ma solo distruzione dell'opera” (*ibidem*). Dunque, avverte Recalcati, per Lacan “il perturbante (*Unheimlich*), come effetto dell'incontro del soggetto con il reale muto della Cosa è ‘la condizione’ e al tempo stesso ‘il limite’ dell'estetico” (2005, <<http://goo.gl/l8MeFp>>, 09/2015).

Per Sartre, come per Lacan, la cornice appare, in definitiva, come finitezza necessaria ad assicurare l’“incandescenza” della Cosa, ossia, “l'esplosione” dei suoi confini: quel “*débordement*” che fa di ogni segno morto (di ogni “*en soi*”), un “*pour soi*” destinato all'esistenza. Questa dialettica è figurata nella *Nausée*, come vedremo, dalla diadi Bordurin-Renaudas, il cui significativo implicato evoca, contestualmente, una “*bordure*”, e una “*nausée*”.

11. Anamnesi preparatoria: l'autoritratto allo specchio

Noto è il complesso di “bruttezza” che attanagliava Sartre. Altrettanto noto l'episodio, nella *Nausée*, dell’“autoritratto allo specchio” inscenato dal suo alter-ego, Roquentin. Qui, l’“estetica della bruttezza”, funziona come rottura dell'illusione: si fa rivelatrice della contingenza e della “singolarità”. All'atto auto-

²⁹ Cfr. anche Sartre 1972, 370-371: “... l'unification indéfiniment poursuivie par le pinceau puis par notre œil doit se donner elle-même pour but la recombinaison permanente d'une certaine présence. Et celle-ci, réciproquement, ne peut nous livrer son indécomposable unité sinon dans le milieu de l'Art, à travers l'effort du peintre ou le nôtre pour constituer ou reconstruire la beauté d'un ensemble. L'acte est purement esthétique mais, dans la mesure même où nul ne s'en soucie, le Tout se glisse dans les synthèses de la vie, il les ordonne et les confirme” (... l'unificazione ininterrottamente perseguita dal pennello poi dal nostro occhio deve porsi come obiettivo la riconcomposizione permanente di una certa presenza. E questa, reciprocamente, non può concederci la sua inseparabile unità se non nell'ambito dell'Arte, attraverso lo sforzo del pittore o nostro per costituire o ricostituire la bellezza di un insieme. L'atto è puramente estetico ma, nella misura stessa in cui nessuno se ne accorge, il Tutto s'insinua nelle sintesi della vita, le ordina e le conferma). Cfr. Rubino 1984, 180.

scopico, “ascesi analitica” attraverso cui hanno luogo, al contempo, un’agnizione e una ricognizione anamnestiche, conferiamo una funzione anticipatrice, se non propriamente iniziatica: nell’imminenza della visita al museo di Bouville il Sé apprende, per via riflessiva, la propria esistenza, che s’iscriverà così nell’atto contemplativo come istanza critica, contingente, e vitale. Tale anamnesi, data come ritratto al primo grado, appare dunque necessaria ai fini dello smantellamento dell’illusione d’immanenza: l’iperrealtà letterale del soggetto colta allo specchio farà emergere, per effetto di contrasto, il realismo pittorico come un’illusione di secondo grado: un quadro nel quadro. E il soggetto si scopre, al contempo, reificato: oggettivato, straniato, decontestualizzabile e citabile.

Il modello pittorico “irréalisant” di questo “tableau vivant” è costituito, come si suppone, dagli autoritratti di Tintoretto da vecchio e da giovane. Tuttavia, poiché, come nota Benjamin, “l’occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare” (2000b [1966], 20), l’autoritratto sartriano sembra rendere conto dell’influenza insieme derealizzante e presentificante del mezzo fotografico e filmico sull’atto di sintesi postumo operato dalla riflessività pittorica³⁰. In tal caso, la “funzione-obiettivo” che assume lo specchio nella *Nausée*³¹ manifesta significative analogie con quella istanza che Benjamin qualifica, in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (uscito, lo ricordiamo, proprio negli anni in cui Sartre preparava la *Nausée*) come *hic et nunc* dell’opera d’arte (ivi, 22)³²: ovvero, con l’unicità e l’irripetibilità della stessa, legata al luogo in cui si trova. E se nell’*hic et nunc* dato come sola originalità l’opera si sottrae alla riproducibilità tecnica, che è una riproducibilità anche storica, l’“anamnesi” di Roquentin sembra voler scongiurare, in una, la serialità e l’anonimato dei ritratti. Ove scopo precipuo dell’arte di massa, secondo Benjamin, è quello di “rendere le cose, spazialmente e umanamente, più vicine”, e di impossessarsi dell’oggetto “da una distanza il più possibile ravvicinata nell’immagine, o meglio nell’effigie, nella riproduzione”, il che comporta la distruzione dell’aura, ossia “la liberazione dell’oggetto dalla sua guaina” (ivi, 25)³³, Roquentin sembra voler negare, nel presente contingente

³⁰ Cfr. l’orig. in Benjamin 1991b [1936], 477 (I: 436): “... das Auge schneller erfaßt, als die Hand zeichnet...”. Con la fotografia, scrive Benjamin, “la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell’occhio che guardava dentro l’obiettivo” (2000b [1966], 20). Per l’orig. cfr. in Benjamin 1991b [1936], 474-475: [Mit der Photographie] “war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen”.

³¹ Nell’*Être et le néant*, ci ricorda Geraci, Sartre considera il linguaggio poetico come “lo Specchio” dell’esperienza, in quanto la parola poetica, che fa calare il linguaggio dal trascendente all’immanente, è immagine e non significato (2006, 57). Cfr. Pacaly, 1980.

³² Per l’originale di Benjamin cfr. 1991b [1936], 710 e *passim*.

³³ Per le tre citazioni in originale cfr. 1991b [1936], 479: “Die Dinge sich räumlich und menschlich «näherzubringen»”; “... des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im

e supremamente autentico del suo esistere, tutta la storia della pittura³⁴ e la tecnica riprodotiva che ne è l'emanazione. L'impresa è votata, tuttavia, al delirio psicotico cui si è accennato: in assenza di una "funzione quadro" il Sé, troppo aderente alla propria contingenza, non può rappresentarsi. L'impossibilità della sintesi visiva è dovuta all'eccessiva prossimità del volto allo specchio, fino a raggiungere una "tangenza" con esso che figura, appunto, il *cum-tangere* del "contingente". Lo specchio, superficie piatta, assume, in qualità di medio dell'autoriflessività, una voluminosità insieme deformante e "debordante": un di più di realtà che sembra richiedere al soggetto un attraversamento della sua stessa superficie (Lacan parla, ricorda Recalcati, di "un'ascesi nell'attraversamento dello specchio", 2005, *ibidem*)³⁵. Il *punctum*, per dirlo con il Barthes della *Chambre claire*, buca la funzione *studium* e presentifica la contingenza in cui la storia, precipitando, non può rappersersi: il dettaglio isolato, notomizzato, rugoso, non è ricontestualizzabile né ricomponibile. Dominano l'allucinazione e l'ossessione anatomica come "morcellement" (frammentazione) del soggetto.

L'imperfezione come contingenza si manifesta nell'autoritratto allo specchio di Roquentin attraverso la "macchia", su cui si sofferma, in una sorta di fermo-immagine filmico, il "riflettore" diegetico. Se Sartre riconoscerà nel "tachisme" un indizio della decostruzione dell'io mitologico, nella fattispecie del "privilège du peintre" (1964, 365-366), nella macchia Lacan individua, parimenti, il dettaglio non "ricontestualizzabile" (2014 [1973], 87; trad. it. a cura di Di Ciaccia 2003, 87). C'è opera d'arte secondo Lacan – ricorda ancora Recalcati (2005, <<http://goo.gl/i4t9tH>> 09/2015) – quando c'è "incontro" con la macchia, con ciò che buca la cornice data come funzione meramente rappresentativa dell'organizzazione semantica dell'opera. Il punto "cieco" della visione ha a che fare proprio con questa eccedenza. Entra qui in gioco anche "l'estetica anamorfica" di Lacan (2014 [1973], *passim*; trad. it. *passim*), secondo la quale – specifica Recalcati – è l'opera stessa che fa emergere il reale come eccesso non elaborabile da essa custodito. Se l'estetica del vuoto circoscrive, borda, sublima il reale, l'estetica anamorfica "lo fa

Abbild, in der Reproduktion, habhaft zu werden"; "Die Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle...".

³⁴ "Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello che le permetteva, non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici" (2000b [1966], 21). Cfr. l'orig. in Benjamin 1991b [1936], 475: "Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt zu machen und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen zu unterwerfen begann, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte."

³⁵ "Il tempo dell'attraversamento dello specchio", scrive lo psicanalista, "coincide con una vera e propria emendazione della seduzione narcisistica dello sguardo" (2005, <<http://goo.gl/i4t9tH>>, 09/2015).

emergere, lo provoca, lo fa sorgere in una sua localizzazione essenziale” (Recalcati 2005, *ibidem*). Con l’emergenza della macchia emerge, dunque, anche il problema del non figurabile: il reale, che è il “centro”, il cuore dell’immagine, è escluso – forcluso – dalla rappresentazione, come per Freud la Cosa è, ricorda ancora il critico, “realtà fuori significato”.

L’incontro con la “macchia” rende dunque possibile, per Roquentin, l’incontro con il reale che avrà luogo, inaspettatamente, in occasione della visita al museo. Il connubio, sinora implicito, tra contemplazione a distanza (*theorein*) e perfezione formale si espliciterà, mentre la superficie visibile si rivelerà essere una patina, una superficie vetrificata. Dietro all’inerte artefatto divenuto cosciente di sé pulsa finalmente, per l’osservatore, la vita: che, data come latenza e quiescenza raggelata, si rovescia all’esterno, in protuberanze o fissurazioni. Merita, a conclusione di questa riflessione, e sulla soglia della successiva, menzionare la distinzione, operata da Benjamin, tra mago e chirurgo: “il mago conserva la distanza tra il sé e il paziente”, necessaria ad assicurare la propria autorità demiurgica; il chirurgo, al contrario, “riduce la sua distanza dal paziente di molto”, penetrando negli organi “operativamente” (2000b [1966], 38)³⁶. Il mago e il chirurgo – prosegue il filosofo tedesco – si comportano rispettivamente come il pittore e l’operatore cinematografico: l’immagine del pittore “è totale, quella dell’operatore è multiformemente frammentata”, ma le sue parti “si compongono secondo una legge nuova”. Così, “la rappresentazione filmica della realtà” è “incomparabilmente più significativa” di quella pittorica poiché, mediante l’intensa penetrazione, l’apparecchiatura, “gli offre quell’aspetto, libero dall’apparecchiatura, che egli può legittimamente richiedere dall’opera d’arte”³⁷.

12. La visita al Salon Bordurin-Renaudas

12.1 Prolessi: la curiositas

La visita di Roquentin al museo di Bouville non ha alcun primato simbolico: non è la prima, né l’unica. Il protagonista vi è ritornato più volte per riesaminare un dettaglio che sembra turbare la perfezione – la fedeltà senza errore – di un ritratto. Infatti l’imperfezione, dapprima denegata, non poteva essere elaborata dall’osservatore se non come forma di disagio:

³⁶ Nell’orig.: “Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht... Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr... er dringt vielmehr operativ in ihn ein” (Benjamin 1991b [1936], 495-496).

³⁷ Nell’orig.: [Das Bild des Malers] “ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden. So ist die filmische Darstellung der Realität... unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt” (Benjamin 1991b [1936], 496).

L'an dernier, quand je fis ma première visite au musée de Bouville, le portrait d'Olivier Blévine me frappa. Défaut de proportion? De perspective? Je n'aurais su dire, mais quelque chose me gênait: ce député n'avait pas l'air d'*aplomb* sur la toile.

Depuis, je suis revenu le voir plusieurs fois. Mais ma gêne persistait. Je ne voulais pas admettre que Bordurin, prix de Rome et six fois médaillé, eût fait une faute de dessin. (Sartre 1938, 121)

L'anno passato, quando feci la mia prima visita al museo di Bouville, il ritratto di Olivier Blévine mi colpì. Difetto di proporzione? Di prospettiva? Non sapevo dire, ma qualcosa mi turbava: il deputato non aveva il suo *aplomb* sulla tela.

Poi, sono ritornato a vederlo più volte. Ma il mio disagio persisteva. Non volevo ammettere che Bordurin, prix de Rome e sei volte premiato, avesse commesso un errore di disegno.

Come nei quadri di Tintoretto, è lo squilibrio del corpo rappresentato che suscita la *curiositas*. Questa, ostinata quanto la negazione, forzerà infine il personaggio a oltrepassare il *limen*, la soglia della finzione, e a proseguire dentro il "reale" la sua visita.

12.2 Il ritratto come glossa: eponimia del volto, eponimia del nome³⁸

Il nome proprio, ricorda Barthes in uno dei suoi scritti su Proust (1984 [1978], 335), è un segno vivo, catalizzabile; in esso riposa, silente, una narrazione, che è la storia del personaggio che lo incarna. Di qui la sua motivazione e la sua contingenza.

Nella *Nausée* i significanti onomastici e toponomastici non sono arbitrari. Ciascun morfema che li compone è portatore di un'aspettativa, o predicato, del designato. Se è evidente, nel nome della cittadina di Bouville, il rinvio a certa *bêtise* (stupidità) borghese e provinciale già evocata da Flaubert in *Bouvard et Pécuchet*, una relazione somatica motivante esiste tra il patronimico del protagonista, Roquentin, e il colore rosso dei suoi capelli. Il sostantivo familiare "rouquet", a connotazione peggiorativa, rinvia ironicamente, attraverso il codice biblico, alla sua presunta deiezione morale, cui si aggiungerà la *deminutio* vezzeggiativa e al contempo canzonatoria recata dal suffisso. Lo stesso *definiens* richiama, inoltre, tanto un vegliardo ringiovanito, quanto un motivo musicale che, difatti, risuona in tutta l'opera³⁹. Diremo, in definitiva, che Roquentin, privo di identità, porta su di sé lo sguardo oggettivato dell'alterità, che è istanza giudicante e beffarda: egli si connota come Essere-

³⁸ Sull'eponimia del nome, cfr. Genette 1976, "Eponymie du nom" (11-40) e "L'âge des noms" (361-377).

³⁹ Con "roquentin" si designa in francese una roccaforte eretta su un luogo elevato. Per metonimia, i "roquentins" erano militari in pensione che abitavano tali luoghi e che, la sera, cantavano vecchie canzoni. Il termine va ad indicare, per sineddoche, un motivo banale e, contestualmente, un vecchio che si attegga a giovanotto.

per-l'Altro. Una sillaba d'attacco in comune e il tratto nasale siglano la prossimità tra Roquentin e Rollebon, il marchese di cui il protagonista redige la biografia. Tale paronimia si fa portatrice di una reciprocità tra lo scrivente e lo scritto: nel nome, composto per crasi, di Rollebon, sono, al contempo, la bontà innocente, e la fluidità. Esso sembra poter riparare, nel lasciarsi ritrarre, la deiezione del protagonista.

La stessa reciprocità nella mediocrità sussiste tra i nomi dei ritrattisti e quelli dei personaggi ritratti. Innanzitutto, la diadi paronimica Bordurin-Renausdas evoca, come abbiamo sopra ricordato, due nozioni complementari: quella della "cornice" ("bordure", con suffisso diminutivo parodico) e quella della "rivolta" e della "nausea" ("renauder" significa al contempo: recalcitrare, denegare, rifiutare, vomitare). Sartre, da biografo di Baudelaire e di Flaubert – e vi sarebbe qui motivo per introdurre il concetto di biografia *en abyme* – introietta, della loro esperienza ironica e denegatrice, molti elementi, tra cui certe "associazioni" o "couplages" di stereotipi che connotano il pensiero pigro e parassita della borghesia. Qui il "couplage" tra i due pittori accademici pone l'accento sulla loro inesistenza individuale: l'implicazione diadica non consente loro di fare autonomamente l'esperienza del mondo, costringendoli alla riproposizione passiva di visioni già viste. Al caso eponimo di Bordurin-Renausdas si aggiunge quello di altri ritrattisti che espongono loro opere al Salon, quali Richard Séverand. Se il patronimico sembra richiamare per paronimia il musicista "regionalista" Déodat de Sévérac (scomparso nel 1921), evidente è lo spirito quietista e borghese della provincia inscritto nei due appellativi, uniti in un omoteleuto: nel prenome è, denotativamente, la "ricchezza" che il suffisso peggiorativo irride; nel cognome, la "severità". Tra i personaggi ritratti menzioneremo inoltre Olivier Blévigne, il cui nome si compone di tre eloquenti sostantivi: "olivier-blé-vigne". La triade sostantivale, appartenente al medesimo sema, l'agricoltura, sembra destinare questo personaggio al mestiere di coltivatore. E ne vedremo più sotto l'esito. Se questi nomi-insegna appaiono, nel loro determinismo, mortiferi (in essi sembra prescritto un destino), sarà, ancora una volta, l'ironia narratoriale a svolgere in loro vece la funzione vitale – ermeneuticamente ricca – dell'elaborazione.

12.3 *Agnizione e ammonimento sulla soglia: La mort du célibataire*

Se scopo precipuo di ogni "mostra" è, etimologicamente, quella di ammonire, il vestibolo del Salon è lo spazio neutro, liminare, dove ha luogo l'iniziazione. Qui il protagonista nota, come si è ricordato, un quadro mai prima visto, *La mort du célibataire* di Richard Séverand che, come elemento inaspettato – *punctum* – funge da "cornice" paradossale all'episodio della visita: quadro dei quadri, esso orienta in senso critico l'interpretazione dei ritratti successivi. Se il ritratto, opera celebrativa e figurativa insieme, chiede l'atto passivo, "a distanza", della contemplazione, questo dipinto straniante,

posto “sopra l’entrata del grande salone”, determina il “passaggio di soglia”, spostando la visione dal simbolico al reale. Ce lo indica la struttura ternaria del passo, in una transizione progressiva dall’ecfrasi all’anamnesi:

Au-dessus de l’entrée du grand salon – ou Salon Bordurin-Renaudas, – on avait accroché, depuis peu sans doute, une grande toile que je ne connaissais pas. Elle était signée Richard Séverand et s’appelait *La Mort du célibataire*. C’était un don de l’Etat.

Nu jusqu’à la ceinture, le torse un peu vert comme il convient aux morts, le célibataire gisait sur un lit défait...

Près du mur un chat lappait du lait avec indifférence.

Cet homme n’avait vécu que pour lui-même. Par un châtement sévère et mérité, personne, à son lit de mort, n’était venu lui fermer les yeux. Ce tableau me donnait un dernier avertissement: il était encore temps, je pouvais retourner sur mes pas. (Sartre 1938, 122)

Sopra l’entrata del grande salon – o Salon Bordurin-Renaudas, – era stata appesa, certamente da poco, una grande tela che non conoscevo. Era firmata Richard Séverand e si chiamava *La Morte del celibe*. Era un dono dello Stato.

Nudo fino alla vita, il torace un po’ verde come si conviene ai morti, il celibe giaceva su un letto disfatto...

Vicino al muro, un gatto lappava latte con indifferenza.

Quest’uomo aveva vissuto solo per se stesso. Per punizione, severa e meritata, nessuno, sul suo letto di morte, era venuto a chiudergli gli occhi.

Questo quadro mi dava un ultimo avvertimento: c’era ancora tempo, potevo tornare sui miei passi.

Il celibe è, nell’ottica borghese che Sartre interpreta, l’individuo non socialmente trattabile: la sua solitudine lo rende immune a tutti i predicati che determinerebbero la sua storia (una famiglia, degli affetti, una continuità biologica). Il rapporto di “similarità” che con questa figura mortifera Roquentin istituisce gli consente di introiettarne il disagio e di accoglierne, *in extremis*, l’ammonimento. Non si tratta, tuttavia, di un ammonimento in senso moralistico, bensì di una ulteriore domanda di realtà richiesta da questo inquietante realismo. Si noteranno, nell’apparentemente perfetta rispondenza descrittiva tra il contesto e il personaggio, due elementi decettivi: in primo luogo, la severità non è una qualità – una proprietà – del personaggio, ma un effetto del giudizio morale su di lui portato: esso è Essere-per-l’altro. D’altronde, la severità è un predicato destinale dell’autore del ritratto, che si chiama appunto Séverand. E l’istanza di giudizio di cui il celibe è vittima non è che una glossa del nome del firmatario apposta in calce. In secondo luogo, la presenza perturbante del gatto indica che un elemento della pura vita si è insinuato all’interno di questa rappresentazione raggelante della vita stessa: esso vi occupa una posizione di secondo piano. Il gatto, in qualità di “custode delle soglie”, crea nel quadro una profondità di scena che ne rende possibile l’attraversamento. Figura di pura mediazione, il gatto adempie, insomma, il ruolo di metafora semiologica svolto dalla cornice: figura decettiva, esso denuncia quella realtà descrittiva come un artefatto anedddotico a

sfondo edificante, propiziando l'autonomia critica dell'osservatore. Ed infatti il gatto, rappresentato come indifferente – come morte nella morte – nello spazio di secondo grado del dipinto, riacquista la propria dimensione vitale e contingente attraverso una sua “presentificazione” nello spazio di primo grado della narrazione: non a caso, un suo specimen presente nel Salon, all'apparire improvviso di Roquentin, si dà alla fuga: “Rien de vivant dans cette grande salle rectangulaire, sauf un chat qui prit peur à mon entrée et s'enfuit” (1938, 123; Nulla di vivente in questa grande sala rettangolare, se non un gatto che si prese paura al mio ingresso, e scappò).

12.4 Focalizzazione interna: Olivier Blévine e Jean Pacôme

Il Salon Bordurin-Renaudas ospita i ritratti dei più eccellenti uomini di Bouville. Attraverso la focalizzazione interna, che sofferma l'attenzione sul singolo dipinto, è posta la “singolarità”: quella di un significante che può farsi rivelatore, attraverso il “débordement”, di una trascendenza nell'universalità, ovvero dell’“universel singulier” (Sartre 1972, 173-175; *L'Universale singolare*, 1980). Tuttavia, il ritratto di Olivier Blévine si configura, abbiamo supposto, come una semplice glossa, o metafrasi, del personaggio. Che, attraverso il pittore eletto, si autorappresenta nella sua maestà. Ed infatti la biografia di Blévine – quale Roquentin acquisisce da un casuale visitatore borghese, fedele portavoce del *Dictionnaire* – si discosta di poco dal destino cui lo consegna il nome: votato all'agricoltura, è negoziante di cotone, poi deputato. La sua carriera è seria, prevedibile e senza scosse, come attesta la clausola assertiva, introdottasi forzosamente come istanza ironica nella mera datità: “Je le savais”.

Ma, lo ricordiamo, è proprio questo ritratto che aveva suscitato in Roquentin, nella precedente visita, un disagio. Come accade nei quadri di Tintoretto esso non ha, sulla tela, il necessario “aplomb” (1938, 121). Dalla gravità ieratica con cui Blévine si mostra, nella sua onorabile funzione di uomo pubblico, qualcosa di somatico sembra debordare, e investire l'osservatore:

Olivier Blévine ne riait pas. Il pointait vers nous sa mâchoire contractée, et sa pomme d'Adam saillait. Il y eut un moment de silence et d'extase. – On dirait qu'il va bouger, dit la dame. Le mari expliqua obligeamment: – C'était un gros négociant en coton. Ensuite il a fait de la politique, il a été député. Je le savais. (Ivi, 133)

Olivier Blévine non rideva. Puntava verso di noi la sua mascella contratta, e il suo pomo d'Adamo sporgeva. Vi fu un momento di silenzio e di estasi. – Sembra che stia per muoversi, disse la donna. Il marito spiegò con cortesia: – Era un grosso negoziante di cotone. Poi ha fatto politica, è stato deputato. Lo sapevo.

Analogo il caso di Jean Pacôme, uomo senza difetto come il pittore che l'ha dipinto, la cui vita biologica sembra continuare ad esigere i propri diritti dietro la piattezza del quadro:

Pour ce bel homme sans défauts, mort aujourd'hui, pour Jean Pacôme, fils du Pacôme de la Défense nationale... les battements de son cœur et les rumeurs sourdes de ses organes lui parvenaient sous forme de petits droits instantanés et purs. Pendant soixante ans, sans défaillance, il fait usage du droit de vivre... Il avait toujours fait son devoir, tout son devoir, son devoir de fils, d'époux, de père, de chef. Il avait aussi réclamé ses droits sans faiblesse: enfant, le droit d'être bien élevé, dans une famille unie, celui d'hériter d'un nom sans tache, d'une affaire prospère; mari, le droit d'être soigné, entouré d'affection tendre; père, celui d'être vénéré; chef, le droit d'être obéi sans murmure. Car un droit n'est jamais que l'autre aspect d'un devoir. (Sartre 1938, 125)

Per questo bell'uomo senza difetti, oggi morto, per Jean Pacôme, figlio del Pacôme della Difesa... i battiti del cuore e i rumori sordi degli organi provenivano sotto forma di piccoli diritti istantanei e puri. Per sessant'anni, senza cedimenti, fa uso del diritto di vivere... Aveva sempre fatto il suo dovere, tutto il suo dovere, il suo dovere di figlio, di sposo, di padre, di capo. Aveva anche reclamato i suoi diritti senza debolezze: bambino, il diritto di essere bene educato, in una famiglia unita, di ereditare un nome senza macchia, affari prosperi; marito, il diritto di essere curato, circondato di teneri affetti; padre, quello di essere venerato; capo, il diritto di essere obbedito senza lamentele. Un diritto non è che l'altra faccia di un dovere.

A differenza della vita del "célibataire", la vita di quest'uomo sembra narrabile: riempita dagli affetti e dai successi, si prolunga nella continuità della specie. Ma egli non ha fatto altro che illustrare l'equazione formale di quei diritti e di quei doveri di cui si riempie la bocca ogni borghese.

In questo caso la *mise en abyme* tra scrittura biografica e ritratto si accresce di un'ulteriore dimensione metanarrativa: Pacomio (ivi, 292-346), santo qui richiamato attraverso il nome dell'irreprensibile cittadino di Bouville, è ritenuto l'inventore del genere metafrastico, ovvero della narrazione di vite altrui. Secondo la tradizione, Pacomio avrebbe scritto anche la propria (*Vie de Pacôme*). In realtà, la vita di Pacomio fu narrata da tale Simone che assunse, per eponimia, lo pseudonimo di Metafrasto. Le "vite metafrastiche" sono, dunque, biografie di uomini "esemplari" quanto poco noti, redatte da autori spesso anonimi (si tratta, per lo più, di agiografie); in esse si confondono, nell'anonimato, lo scrivente e lo scritto.

San Pacomio è considerato anche il fondatore del cenobitismo cristiano. Contro l'anarchia degli anacoreti, i cenobiti predicavano appunto, oltre che la vita in comunità, un corretto esercizio dei diritti e dei doveri. Dal cenobitismo discende, in certo qual modo, l'ideologia filantropica post-rivoluzionaria impersonata, nel romanzo, dall'Autodidatta.

12.5 Focalizzazione zero: il privilegio dell'osservatore

Nell'*Imaginaire*, come abbiamo visto, Sartre raccomanda di fare "le tour des objets" (2005 [1940], 23) per avere di essi una visione panoramica; l'immaginario

opererà, delle diverse visioni parziali, la sintesi. Contro la visione psicotica che è una degenerazione, per soppressione di distanza, della focalizzazione interna, la “visione panoramica” consente, grazie alla distanza interposta tra le cose e l’osservatore, una visione d’insieme, e dunque, un’elaborazione estetica. Ma essa implica anche una dialettica e una reciprocità dello sguardo: il celibe Roquentin, al centro della sala, diventa guardato (“Je sentis sur moi le regard de cent cinquante paires d’yeux”, 1938, 123; Sentii su di me lo sguardo di centocinquanta paia d’occhi) e, metaforicamente, giudicato:

J’étais au centre de la pièce, point de mire de tous ces yeux graves. Je n’étais pas un grand-père, ni un père, ni même un mari. Je ne votais pas, c’était à peine si je payais quelques impôts: je ne pouvais me targuer ni des droits du contribuable, ni de ceux de l’électeur, ni même de l’humble droit à l’honorabilité que vingt ans d’obéissance confèrent à l’employé. (Ivi, 127)

Ero al centro della stanza, punto di mira di tutti quegli occhi gravi. Non ero un nonno, né un padre, e nemmeno un marito. Non votavo, a malapena pagavo qualche tassa: non potevo fregiarmi né dei diritti del contribuente, né di quelli dell’elettore, neppure dell’umile diritto all’onorabilità che vent’anni di obbedienza conferiscono all’impiegato.

Tale atto d’aggressione, atto propiziatario, scatena, nel soggetto, l’anamnesi, e l’autocoscienza: una reciprocità e, per così dire, una pariteticità, sono istituite tra il guardante e i guardati. Roquentin può ora passare dalla modalità constativa – fondata sul riconoscimento della mera datità – alla modalità ermeneutica. Tale acquisizione è progressiva; in questa prima fase, infatti, la voce neutra e passiva del *Dizionario* diviene voce attiva: presa in carico dal protagonista, essa si arricchisce della modalità ironica. Roquentin passa ora in rassegna, in una sorta di *recapitulatio* panoramica, tutti i personaggi ritratti da Bordurin-Renaudas:

Je fis quelques pas en arrière, j’enveloppai d’un même coup d’œil tous ces grands personnages: Pacôme, le président Hébert, les deux Parrottin, le général Aubry. Ils avaient porté des chapeaux haut de forme; le dimanche, ils rencontraient, dans la rue Tournebride, Mme Gratien, la femme du maire. (Ivi, 131)

Feci qualche passo indietro, abbracciai con uno stesso colpo d’occhio questi grandi personaggi: Pacôme, il presidente Hébert, i due Parrottin, il generale Aubry. Avevano portato cappelli a cilindro; la domenica, incontravano, rue Tournebride, Mme Gratien, la moglie del sindaco.

Come già nel Proust del *Temps retrouvé* (1992 [1927]), tutti i ritratti rivelano, malgrado l’operazione ricostitutiva operata dal pittore, e malgrado la patina della vernice e della smaltatura, l’azione organica – interstiziale – del tempo. Il lavoro di trasfigurazione che ha reso celebri i personaggi, come fosse stato da loro stessi somatizzato durante questa loro permanenza museale, lascia tracce sui loro volti. La “relazione intima dell’essere con se stesso” (Geraci 2006, 65) pare essere inscritta, con il suo divenire, nell’atto primo, ovvero, nell’inconscio percettivo dei pittori “dal vantato pennello”:

On les avait peints très exactement; et pourtant, sous le pinceau, leurs visages avaient dépouillé la mystérieuse faiblesse des visages d'hommes. Leurs faces, même les plus veules, étaient nettes comme des faïences... au moment de passer à la postérité, ils s'étaient confiés à un peintre de renom pour qu'il opérât discrètement sur leur visage ces dragages, ces forages, ces irrigations, par lesquels, tout autour de Bouville, ils avaient transformé la mer et les champs. (Ivi, 131-132)

Erano stati dipinti con grande esattezza; e tuttavia, sotto il pennello, i loro volti avevano dismesso la misteriosa debolezza dei volti umani. Le loro facce, anche le più vigliacche, erano nette come maioliche... al momento di passare alla posterità, si erano affidati a un pittore rinomato perché operasse discretamente sul loro viso questi dragaggi, queste perforazioni, queste irrigazioni, attraverso le quali, tutto intorno a Bouville, avevano trasformato il mare e i campi.

Così, “con il concorso di Renaudas e di Bordurin, questi uomini hanno asservito tutta la Natura” (ivi, 131); il loro pensiero di uomo sull'uomo si è propagato senza scosse, sul modello della propagazione della specie, di mente in mente, sino a pervadere contagiosamente tutta l'umanità:

Ce que ces toiles sombres offraient à mes regards, c'était l'homme repensé par l'homme, avec, pour unique parure, la plus belle conquête de l'homme: le bouquet des Droits de l'Homme et du Citoyen. J'admire sans arrière-pensée le règne humain. (Ivi, 132)

Quel che queste cupe tele offrivano al mio sguardo, era l'uomo ripensato dall'uomo e, come unico ornamento, la più bella conquista dell'uomo: il mazzolino dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino. Ammirai senza retropensiero il regno umano.

12.6 Il congedo dal Salon

La presa di parola del soggetto sulla datità è oramai completa. Il congedo di Roquentin dal Salon è contraddistinto da una ulteriore enumerazione, stavolta con funzione di ironica preterizione (*praeterire*: “passare oltre”). E i quadri sarebbero abbandonati al loro destino se Roquentin, attraverso l'offesa propiziatoria lanciata *in limine* agli uomini ritratti, non sollecitasse questi ultimi alla sfida ermeneutica, e ad una nuova vita:

Je suivis doucement la longue galerie, saluant au passage, sans m'arrêter, les visages distingués qui sortaient de la pénombre: M. Bossoire, président du tribunal de commerce, M. Faby, président du conseil d'administration du port autonome de Bouville, M. Boulange, négociant, avec sa famille, M. Rannequin, maire de Bouville... J'avais traversé le salon Bordurin-Renaudas dans toute sa longueur. Je me retournai. Adieu, beaux lys tout en finesse dans vos petits sanctuaires peints, adieu, beaux lys, notre orgueil et notre raison d'être, adieu, Salauds. (Ivi, 137-138)

Seguii lentamente la lunga galleria, salutando en passant, senza fermarmi, i volti distinti che uscivano dalla penombra: M. Bossoire, presidente del tribunale del commercio, M. Faby, presidente del consiglio di amministrazione del porto autonomo di Bouville, M. Boulange, negoziante, con la sua famiglia, M. Rannequin, sindaco di Bouville... Avevo attraversato il salon Bordurin-Renaudas in tutta la sua lunghezza. Mi voltai. Addio bei gigli raffinati nei vostri piccoli santuari dipinti, addio bei giaggioli, nostro orgoglio e nostra ragion d'essere, addio, Bastardi.

Da notare, nell'apostrofe di congedo, il ritmato parallelismo trimembre, terminante con una perentoria clausola "a ghigliottina": esso sembra rimuovere progressivamente la patina, ovvero la distanza che separa Roquentin dagli uomini di Bouville. Il processo di liquidazione del passato e delle sue retoriche ha luogo attraverso una degradazione progressiva del registro lessicale: tale degradazione altro non è che una spoliatura degli orpelli retorici garanti del prestigio simbolico dei personaggi. Attraverso i tre epiteti in sequenza (*lys-lis-salauds*) si procede infatti ad una graduale attualizzazione dei medesimi personaggi: deposto l'epiteto "lys de France" che, in qualità di emblema collocato accanto al volto, li denota come rappresentanti della storia monarchica (in tal caso l'antonomasia è ironica, essendo la fama degli stessi limitata ad una cittadina di provincia) essi vengono ad identificarsi con un fiore la cui sola realtà è l'effimero *hic et nunc*. Come attesta, a livello grafico, la caduta del tratto arcaizzante della /y/, i personaggi, parificati a creature effimere, sono "trasportati" contestualmente all'epoca post-rivoluzionaria, ovvero, borghese (si noti che il sostantivo *lis* perde anche il tratto fonetico della /s/ finale, che solo la grafia conserva come vestigio). Detronizzati, questi borghesi possono, oramai, essere trattati da veri uomini: l'offesa propiziatrice ad essi lanciata implica il loro definitivo ingresso nell'umanità contingente. Se, convocati a "processo", essi sono gli "imputati" della storia, ad essi è concessa, per un momento, la possibilità dell'esistenza.

12.7 L'abbandono dell'impresa biografica e di Bouville

Personaggio ritratto dal narratore, il Marquis de Rollebon subisce, per analogia, lo stesso processo di disinvestimento e desublimazione. Rotta la cortina fizonale della rappresentazione storica, egli diventa un uomo, e si colloca nel presente. D'altronde, il suo divenire era implicito nella sua contingenza di allora: egli era Marchese all'epoca rivoluzionaria. L'io narrante avverte ora su di sé tutto il peso fisico dell'Altro e prende atto, insieme all'"insostenibilità" del progetto per la cui documentazione si trovava a Bouville, della propria alienazione:

Lundi. Je n'écris plus mon livre sur Rollebon; c'est fini, je ne peux plus l'écrire... Le marquis était présent: en attendant de l'avoir définitivement installé dans l'existence historique, je lui prêtais ma vie. Je le sentais comme une chaleur légère au creux de l'estomac... Comment donc, moi qui n'ai pas eu la force de retenir mon propre passé, puis-je espérer que je sauverai celui d'un autre?...

Lunedì. Non scrivo più il mio libro su Rollebon; è finita, non posso più scriverlo... Il marchese era presente: nell'attesa di averlo definitivamente sistemato nell'esistenza storica, gli prestavo la mia vita. Lo sentivo come un calore leggero in fondo allo stomaco... Come dunque, io che non ho avuto la forza di trattenere il mio proprio passato, posso sperare di salvare quello di un altro?...

La vraie nature du présent se dévoilait: il était ce qui existe, et tout ce qui n'était pas présent n'existait pas. Le passé n'existait pas... M. de Rollebon était mon associé: il avait besoin de moi pour être et j'avais besoin de lui pour ne pas sentir mon être. Moi, je fournissais la matière brute, cette matière dont j'avais à revendre, dont je ne savais que faire: l'existence, mon existence. Lui, sa partie, c'était de représenter. Il se tenait en face de moi, et s'était emparé de ma vie pour me représenter la sienne. Je ne m'apercevais plus que j'existais, je n'existais plus en moi, mais en lui; c'est pour lui que je mangeais, pour lui que je respirais... je n'étais qu'un moyen de le faire vivre, il était ma raison d'être, il m'avait délivré de moi. Qu'est-ce que je vais faire à présent? (Sartre 1938, 138-143)

La vera natura del presente si svelava: era ciò che esiste, e tutto ciò che non era presente non esisteva. Il passato non esisteva... M. de Rollebon era il mio socio: aveva bisogno di me per essere e io avevo bisogno di lui per non sentire il mio essere. Io, fornivo la materia bruta, materia che avevo da vendere, e non sapevo che farne: l'esistenza, la mia esistenza. Lui, la sua parte, era quella di rappresentare. Mi stava di fronte, e si era impossessato della mia vita per rappresentarmi la sua. Io non mi accorgevo più che esistevo, non esistevo più in me, ma in lui; era per lui che mangiavo, per lui che respiravo... ero solo un mezzo per farlo vivere, era la mia ragion d'essere, mi aveva liberato da me. Che farò ora?

Compiutasi la spoliazione da tutti gli orpelli della tradizione monarchica prima, e positivista poi, Roquentin si consegna alla contingenza, che è come dire all'esistenza. La Cosa, debordante e nauseante per tutto il romanzo è stata, oramai, introiettata e, identificatasi col soggetto, è accolta come possibilità della libertà:

La chose, qui attendait, s'est alertée, elle a fondu en moi, j'en suis plein.
– Ce n'est rien: la Chose, c'est moi.
L'existence, libérée, dégageée, reflue sur moi. J'existe.
J'existe. C'est doux, si doux, si lent. Et léger: on dirait que ça tient en l'air tout seul. (Ivi, 143)

La cosa, che attendeva, si è allertata, si è fusa in me, ne sono pieno. – Non è niente: la Cosa, sono io. L'esistenza, liberata, sgombra, rifluisce su di me. Esisto. Esisto. Dolce, così dolce, così lento. E leggero: sembra che tutto stia in aria da solo.

Donde la partenza di Roquentin da Bouville, complice la leggerezza senza bordi e senza immagini della musica, e l'inizio di una qualche nuova avventura.

Il volere, noterà più tardi Jankélévitch (con il Sartre che non amò, proprio in ragione del suo ritratto) è un avvenimento contingente, discontinuo: che appare, intermittente, sulla trama continua dell'essere astratto (1986 [1968-70], 76). Viceversa, una volontà che si vuole tale non è altro che fariseo compiacimento e ridicola velleità (ivi, 71-72). Siamo ancora nel tempo vivo della possibile realizzazione di quanto, un tempo, era celato dietro al personaggio. Sartre, come Roquentin, si sbarazza del proprio ritratto.

Riferimenti bibliografici

- Astier-Vezon Sophie (2013), *Sartre et la peinture. Pour une redéfinition de l'analogon pictural*, Paris, L'Harmattan.
- (2013), *Sartre et la peinture: pour une redéfinition de l'analogon pictural*, Paris, Harmattan, <<https://catalog.stanford.edu/view/10250108>> (09/2015).
- Barthes Roland (1984 [1978]), “Longtemps je me suis couché de bonne heure”, in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 333-346. Trad. it. di Bruno Bellotto (1988), *Il brusio della lingua. Saggi critici 4*, Torino, Einaudi.
- (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard-Seuil. Trad. it. di Renzo Guidieri (2003 [1980]), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- (1981), *Le grain de la voix. Entretiens, 1962-1980*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Lidia Lonzi (1986), *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi.
- Baudelaire Charles (1975 [1860]), “Un fantôme” (III, “Le cadre”; IV, “Le portrait”), in Id., *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 39-40, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71501c/f1.image.langFR>> (09/2015). Trad. it. e cura di Antonio Prete (2003), *I fiori del male*, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli.
- Bauer George Howard (1969), *Sartre and the artist*, Chicago, University of Chicago Press. Trad. fr. de Sophie Astier-Vezon (2008), *Sartre et l'artiste*, <http://www.numilog.com/fiche_livre.asp?id_livre=56999> (09/2015).
- Benjamin Walter (1991a [1931]), “Kleine Geschichte der Fotografie”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 368-385, <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015). Trad. it. di Enrico Filippini (2000a [1966]). “Piccola storia della fotografia”, in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, prefazione di Cesare Cases, con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 57-78.
- (1991b [1936]), “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 431-508, <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>> (09/2015). Trad. it. di Enrico Filippini (2000b [1966]), “L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica”, in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, prefazione di Cesare Cases, con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 17-56.
- (1991c [1937]), “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 465-505, <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015). Trad. it. di Enrico Filippini (2000c [1966]), “Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico”, in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, prefazione di Cesare Cases, con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 79-123.
- (1991d [1938-1939]), “Zentralpark”, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt am Main, 655-690; <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.1>> (09/2015). Trad. it. a cura

- di Renato Solmi (1995 [1962]), "Parco centrale", in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, con un saggio di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 131-144.
- (1991e [1939]), "Was ist das epische Theater?", in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser, Bd. II/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 519-538, <<https://archive.org/details/GesammelteSchriftenBd.2>> (09/2015). Trad. it. di Enrico Filippini, "Che cos'è il teatro epico?", in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, prefazione di Cesare Cases, con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 125-135.
- Bergson Henri (2010 [1896]), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Puf, <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.beh.mat>>. Trad. it. a cura di Adriano Pessina (2011 [1982]), *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Roma-Bari, Laterza.
- Calvino Italo (2003 [1988]), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori.
- Flaubert Gustave (1881), *Bouvard et Pécuchet*, Paris, A. Lemerre. Trad. it. di Franco Rella (1998), *Bouvard e Pécuchet*, Milano, Feltrinelli.
- Flaubert Gustave (1913), *Le dictionnaire des idées reçues; texte établi d'après le manuscrit original et publié avec une introduction et un commentaire par E.-L. Ferrère*, Paris, L. Conard, <<https://archive.org/details/ledictionnairede00flau>> (09/2015). Trad. it. di Matteo Majorano (2011), *Il dizionario dei luoghi comuni*, a cura di Marie-Thérèse Jacquet, nuova ed. critica con testo a fronte, Bari, B.A. Graphis.
- Freud Sigmund (1913), *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Berlin, Fischer Verlag, <https://archive.org/details/Freud_1913_Totem_und_Tabu_k> (09/2015). Trad. it. di Silvano Daniele (1975 [1913]), "Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici", in *Opere 1912-1914: Totem e tabù e altri scritti*, vol. VII, ed. diretta da Cesare Musatti, rev. Renata Colorni, Torino, Bollati Boringhieri, 1-164.
- Genette Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Franca Madonia (1986 [1976]), *Figure III*, Torino, Einaudi.
- (1976), *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (Mimologie. Viaggio in Cratilia), Paris, Éditions du Seuil.
- Geraci Simone (2006), *Immaginario e riflessione pura in Sartre. La morale dell'opera d'arte attraverso il nulla e la libertà*, Padova, Imprimerie.
- Husserl Edmund (1913), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle, ed. Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 1, 1 (Ergänzungsband), <<https://www.freidok.uni-freiburg.de/data/5973>>. Trad. fr. de Paul Ricoeur (1950), *Idées directrices pour une phénoménologie*, Paris, Gallimard. Trad. it. e cura di Enrico Filippini (1976 [1965]), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. 1: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Torino, Einaudi. Trad. it. e cura di Vincenzo Costa (2002), *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica. 1: Introduzione generale alla fenomenologia pura*, Torino, Einaudi.
- Jankélévitch Vladimir (1986 [1968-70]), *Traité des vertus. Vol. II, tome 1: Les vertus et l'amour*, Paris, Flammarion. Trad. it. di Elina Klersy Imberciadori (1987), *Trattato delle virtù*, scelta a cura di Francesco Alberoni, introduzione di Robert Maggiori, Milano, Garzanti.

- Lacan Jacques (1986 [1981]), *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse: 1959-1960*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. a cura di Antonio Di Ciaccia (2008 [1994]), *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Torino, Einaudi.
- (2014 [1973]), *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: 1964*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. a cura di Antonio Di Ciaccia (2003 [1964]), *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, nuova edizione italiana con uno scritto di Jacques-Alain Miller, Torino, Einaudi.
- Lagache Daniel (1934), *Les hallucinations verbales et la parole*, Paris, Alcan.
- Magrelli Valerio (2002), *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi.
- Malraux André (1947), *Psychologie de l'art. Vol. I: Le musée imaginaire* (Psicologia dell'arte. Vol I: Il museo immaginario), Paris, A. Skira. Trad. it. 2015 (in uscita), *Il museo immaginario*, Milano, Feltrinelli.
- Merleau-Ponty Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, <<http://goo.gl/wcm6Od>> (09/2015). Trad. it. di Andrea Bonomi (2012 [1965]), *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani.
- (1960), *Signes*, Paris, Gallimard, <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/030288117>>. Trad. it. di Giuseppina Alfieri (2003 [1967]), *Segni*, a cura di Andrea Bonomi, Milano, il Saggiatore.
- Nietzsche (1887), *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Leipzig, Verlag von C.G. Neumann. Ed. critica online: <<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GM>> (09/2015). Trad. it. di Giorgio Colli, Mazzino Montinari (1979), *Genealogia della morale. Scelta di frammenti postumi (1886-1887)*, versioni di Ferruccio Masini e Sossio Giametta Masini, Milano, Mondadori.
- Pacaly Josette (1980), *Sartre au miroir. Une lecture psychanalytique de ses écrits biographiques* (Sartre allo specchio. Una lettura psicanalitica dei suoi scritti biografici), Paris, Klincksieck.
- Proust, Marcel (1992 [1927]), *A la recherche du temps perdu, VII, Le Temps retrouvé*, Edition de Pierre-Edmond Robert, Paris, Gallimard. Trad. it. di Giovanni Raboni, *Il tempo ritrovato* (1993), Milano, Mondadori.
- Recalcati Massimo (2005), “Le tre estetiche di Lacan”, *The Symptom*, Online Journal for Lacan.com, <www.lacan.com/symptom6_articles/recalcatiestetichedilacan.html#_ftn17> (09/2015).
- Rubino Gianfranco (1984), *L'intellettuale e i segni. Saggi su Sartre e Barthes*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Sartre Jean-Paul (1936), *L'Imagination*, Paris, F. Alcan. Trad. it. di Nestor Pirillo (2004 [1962]), *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani.
- (1938), *La nausée. Roman*, Paris, Gallimard. (ristampa dell'edizione Gallimard per la collana “Folio”). Trad. it. di Bruno Fonzi (2014 [1952]), *La nausea*, Torino, Einaudi.
- (1939), *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann. Trad. it. di Nestor Pirillo (2004 [1962]), *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani.

- (1948 [1939]), “Portraits officiels” (Ritratti ufficiali), in Id., *Visages*, précédé de *Portraits officiels* (Volti, preceduti da Ritratti ufficiali), Paris, Seghers, 11-19.
- (1947 [1939]), “Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l’intentionnalité”, in *Situations. Vol. I: Critiques littéraires*, Paris, Gallimard, 29-32. Trad. it. a cura di F. Fergnani, P.A. Rovatti (1977), *Un’idea fondamentale della fenomenologia di Husserl: l’intenzionalità*, in *Materialismo e rivoluzione*, Milano, Il Saggiatore, 139-143.
- (2005 [1940]), *L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination*, Paris, Gallimard. Trad. it. di. Raoul Kirchmayr (2007), *L’immaginario. Psicologia fenomenologica dell’immaginazione*, Torino, Einaudi.
- (1976 [1943]), *L’être et le néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Giuseppe Del Bo (2014 [1964]), *L’essere e il nulla*, a cura di Franco Fergnani, Marina Lazzari, Milano, Il Saggiatore.
- (1982 [1945]), *L’âge de raison*, in Id., *Ceuvres romanesques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Trad. it. di Orio Vergani (1946), *L’Età della ragione*, Milano, Bompiani.
- (1975 [1947]), *Baudelaire*, précédé d’une note de Michel Leiris, Paris, Gallimard. Trad. it. di Jacopo Darca (2006), *Baudelaire*, Milano, Bompiani.
- (1947), “François Mauriac et la liberté”, in *Situations. Vol. I: Critiques littéraires*, 33-52. Trad. it. di Luisa Arano-Cogliati et al. (2009 [1960]), *Che cos’è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 160-176.
- (1948), “Qu’est-ce que la littérature?”, in *Situations. Vol. II*, Paris, Gallimard (ristampa per la collana “Folio”). Trad. it. di Luisa Arano-Cogliati et al. (2009 [1960]), *Che cos’è la letteratura?* (scritti scelti da *Situations I-IV*), Milano, Il Saggiatore, 11-122.
- (1961), “Saint-Marc et son double”, *Obliques*, n.s. *Sartre et les arts*, 24-25.
- (1964 [1963]), *Les mots*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Luigi De Nardis (2011 [1964]), *Le parole*, Milano, Il Saggiatore.
- (1964), *Situations. Vol. IV: portraits*, Paris, Gallimard.
- (1971-1972), *L’idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 3 tomes. Trad. it. di Corrado Pavolini (1977), *L’idiota della famiglia. Gustave Flaubert dal 1821 al 1857*, Milano, Il Saggiatore.
- (1972), *Situations. Vol. IX: mélanges*, Paris, Gallimard.
- (1983), *Cahiers pour une morale*, Paris, Gallimard. Trad. it. a cura di Fabrizio Scanzio (1991), *Quaderni per una morale: 1947-1948*, Roma, Edizioni Associate.
- (2005), *Tintoretto o il sequestrato di Venezia*, progetto e introduzione di Michel Sicard, traduzione e cura di Fabrizio Scanzio, Milano, C. Marinotti.
- Sicard Michel (1989), *Essais sur Sartre. Entretiens avec Sartre 1975-1979* (Saggi su Sartre. Colloqui con Sartre 1975-1979?), Paris, Galilée.
- (1999), “La rivoluzione della superficie”, in Gabriella Farina, Paolo Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Roma, Edizioni Associate, 71-79.
- (2005), *Le miroir et les labyrinthes. Sartre et les arts plastiques* (Lo specchio e i labirinti. Sartre e le arti plastiche), in *Sartre. Catalogue de la Bibliothèque nationale de France* (Sartre. Catalogo della Bibliothèque nationale de France), avec 44 notices ou textes intermédiaires et choix de l’iconographie par Michel Sicard, Paris, 200-212.
- Tamassia Paolo (1999), “Da ‘L’imaginaire’ alla ‘matérialogie’: Sartre e l’oggetto artistico”, in Gabriella Farina, Paolo Tamassia (a cura di), *Immaginari di Sartre. Conversazioni con Michel Sicard*, Roma, Edizioni Associate, 120-137.

- (2001), “L'essere e il 'nulla' dell'opera d'arte: su una recente interpretazione del problema estetico nel pensiero di J.-P. Sartre”, *Itinerari*, 3, 105-113.
- Todorov Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil. Trad. it. di Elina Klersy Imberciadori (2007 [1977]), *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.
- Valéry Paul (1957 [1917]), *La Jeune Parque*, in Id., *Œuvres. Vol. I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 96-110. Trad. it. e commento di Mario Tutino (1998 [1962]), *La giovane Parca*, Torino, Einaudi.
- Wittmann Heiner (1996), *Sartre und die Kunst: die Porträtstudien von Tintoretto bis Flaubert*, Tübingen, Narr. Trad. fr. de Nathalie Weitemeier, Judith Yacar (2001), *L'esthétique de Sartre. Artistes et intellectuels*, Paris, L'Harmattan.

Antigone e le altre. Figure mitiche al femminile nei saggi di Margarete Susman

Giuliano Lozzi

Università degli Studi della Tuscia / Istituto Italiano di Studi Germanici
([giulianolozzi@gmail.com](mailto:<giulianolozzi@gmail.com>))

Abstract

In Margarete Susman's theoretical and political essays and studies, classical and mythological figures such as Antigone, Pythia, Diotima and Undine become symbols for women's situation as well as the broader cultural, political and social sphere. The connection between these mythological themes and the intimate, spiritual and intellectual evolution of the author herself signals the originality of her work in women's studies in general, in women's literature theory and in mythological studies. This article aims to illustrate the symbolic reading of female mythical figures in Margarete Susman's writings, also focusing on the connection between mythos and the cultural importance of the maternal function. The icons of the feminine are also objects of Margarete Susman's writing, addressing questions about the connection of religious attitudes and socio-cultural determined thought.

Keywords: *Antigone, Jewish Studies, Margarete Susman, myths, Women Studies*

Alla fine degli anni Venti del XX secolo la saggista, pensatrice e filosofa della cultura Margarete Susman, nata nel 1872 ad Amburgo, attraversa uno dei periodi più difficili della sua vita. Addolorata per la separazione dal marito, Eduard von Bendemann (1877-1959), con il quale viveva a Francoforte insieme all'unico figlio Erwin, cade in una profonda depressione e intraprende un percorso di psicosanalisi (Susman 1964, 127-128). Sono anni difficili anche per la Germania, coinvolta nella più profonda crisi economica e culturale della sua storia che porterà alla nascita del Terzo Reich.

Da publicista e conferenziera Susman si occupa di diritti delle donne nei primi anni Venti, ma solo marginalmente: si avvicina alla Lega femminile ebraica¹

¹ Il Jüdischer Frauenbund fu fondato da Bertha Pappenheim e Sidonie Werner (1860-1932) nel 1904. Si tratta di un movimento di emancipazione femminile a cui afferivano donne ebreo di

di Bertha Pappenheim (1859-1936) e Hannah Karminski (1897-1943), senza mai farne parte, e scrive un saggio sull'emancipazione femminile intitolato *Die Revolution und die Frau* (1918; La rivoluzione e la donna). Dopo il debutto in ambito critico letterario – *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* (1910; L'essenza della poesia tedesca moderna) – si dedica al concetto filosofico d'amore in *Vom Sinn der Liebe* (1912; *Il senso dell'amore*, 2007), scrive su Spinoza, su Rosenzweig, sul dialogo ebraico-tedesco, sull'ebraismo come religione universale. Saggi in cui manifesta l'entusiasmo per la riscoperta delle proprie origini ebraiche – da piccola, infatti, aveva ricevuto un'educazione sostanzialmente laica, da assimilata – e la convinzione profonda, da alcuni colleghi uomini considerata *naïve*², che il dialogo ebraico-tedesco fosse non solo possibile ma persino auspicabile.

La fine del matrimonio le provoca una profonda sofferenza che, nella sua autobiografia *Ich habe viele Leben gelebt. Erinnerungen* (1964; Ho vissuto molte vite. Ricordi), descrive con queste parole:

Wenige Tage später fiel dann jäh ein leises, im Grunde längst zu erwartendes Wort, das mitten in mein Leben traf. Und im selben Augenblick senkte sich über die Welt vor mir plötzlich ein schwarzes Tuch herab und deckte sie für immer zu. Das ist nicht etwa ein bloßes Bild. Wenn ich es mit meiner heutigen wachsenden Erblindung vergleiche, die auch die Welt vor mir verdunkelt, bleibt es als ein nicht weniger Wirkliches bestehen. Mein Lebenswille war gebrochen. Aber das Seltsamste war: die Natur, die ich so unsinnig und freudig geliebt hatte, nahm an diesem Zusammenbruch teil. Vor unserem Haus stand ein großer Birnbaum, den ich vor allen Bäumen liebte; im Frühling war er wie eine schimmernde, aus Blüten aufgebaute Burg, und ich stand oft nachts im Mondschein lange am Fenster und bewunderte seine lichte Pracht.

Qualche giorno dopo, d'improvviso, arrivò una parola sommessa, in sostanza già attesa da tempo, che colpì la mia vita nel profondo. E nello stesso istante un velo nero scese sul mondo davanti a me e lo coprì per sempre. Non è solo un'immagine. Quando la paragono alla mia crescente cecità di oggi, che allo stesso modo copre il mondo davanti a me, si presenta come qualcosa di non meno reale. Non avevo più voglia di vivere. Ma la cosa strana era che la natura che avevo amato in maniera così dissennata e gioiosa crollava insieme a tutto il resto. Davanti alla nostra casa c'era un grande pero a cui ero particolarmente affezionata; in primavera era come una fortezza scintillante fatta di fiori e spesso me ne stavo lì alla finestra, sotto la luce lunare, ad ammirarne lo splendore.³

buona famiglia. Grazie all'operato di Pappenheim, che guidò l'associazione per oltre vent'anni, alle donne furono riconosciuti dei diritti fondamentali all'interno delle comunità ebraiche, a partire dalla parità tra i generi.

² Nel saggio *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch* (Contro il mito del dialogo ebraico-tedesco), Gershom Scholem prende posizione contro il concetto di dialogo ebraico-tedesco sostenuto da Margarete Susman (Klapheck 2014, 320).

³ Se non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

Er gehörte in jeder Jahreszeit zu meinem Leben. Da, am Tage nachdem das schwarze Tuch vor mir auf die Welt herabgefallen war, erhob sich plötzlich ein Wirbelsturm, wie ich ihn nie vorher und nie nachher erlebt habe. Alle Dinge am Boden gingen im Kreis, und die mächtige Krone des Baumes wurde von oben bis unten gespalten. Ich glaube, daß alle, die um mich waren, etwas von der seltsamen Einheit dieses Doppelzusammenbruchs ahnten, wenn sie auch keiner zu deuten wußte. Ein leises Wort, ein mächtiger Baum – und dazwischen ein glühendes Menschenherz, das beide geheimnisvoll verband. Meine Freundin Gertrud⁴, die meinen Schmerz über den zerstörten Baum sah, sagte: „Du wirst sehen, er wird wieder blühen.“ Ich antwortete: „Ja, aber nur die eine Seite.“ Und so ist es in seinem und meinem Leben geschehen. (Susman 1964, 111)

Era parte della mia vita, in ogni stagione. Il giorno in cui il velo nero scese sul mio mondo venne un uragano improvviso, una cosa che non mi era mai capitato di vedere e a cui non ho mai più assistito. Tutto ciò che era a terra cominciò a vorticare e la poderosa corona dell'albero cadde e si distrusse. Credo che tutti coloro che erano intorno a me percepirono qualcosa della strana unità di questo doppio crollo, anche se nessuno di loro seppe definirlo. Una parola sommessa, un albero possente – e in mezzo un cuore umano ardente ad unirli. La mia amica Gertrud, che vide il mio dolore per l'albero distrutto, mi disse: “Vedrai, tornerà a fiorire”. Le risposi: “Sì, ma solo da un lato”. Ed è ciò che è successo alla vita mia e del mio albero.

Nei saggi che Susman pubblica nel periodo tra la separazione dal marito (1926) e l'esilio in Svizzera (1933), dalla quale non tornerà più, trapela il radicale cambiamento descritto in queste righe. Il tema del rapporto tra i sessi assume un ruolo sempre più centrale: escono, uno di seguito all'altro, i saggi *Das Frauenproblem in der gegenwärtigen Welt* (Il problema femminile nel mondo contemporaneo) nel 1926, *Auflösung und Werden in unserer Zeit* (Dissoluzione e cambiamento nel nostro tempo) nel 1928, *Frau und Geist* (Donna e spirito) nel 1931, *Wandlungen der Frau* (Cambiamenti della donna) nel 1933 e la raccolta *Frauen der Romantik* (Donne del Romanticismo) nel 1929.

Di differenza sessuale Susman si era occupata negli anni Dieci del 1900 quando, in *Vom Sinn der Liebe*, forse mossa dal dibattito che coinvolgeva anche il suo maestro Georg Simmel, ragiona sulla differenza tra maschile e femminile e prende le distanze da una visione essenzialistica dei sessi (Schor 1992, 222). Nel femminile rintraccia una specificità culturale per la quale essere madre costituisce soprattutto un momento di elaborazione di contenuti frutto del confronto con la vita estranea che la gravidanza porta con sé (Susman 1912). Nei saggi della fine degli anni Venti Susman parte senz'altro da questa base teorica, ma unisce il dolore che si legge nelle sue memorie alla lucida e critica osservazione di un'Europa (e di una Germania) sull'orlo del baratro. In questa

⁴ Si riferisce alla sua amica e interlocutrice Gertrud Kantorowicz (1876-1945).

corrispondenza dentro-fuori, specchio di un *Doppelzusammenbruch* (Susman 1964, 111; Doppio crollo), si constata la fine della cultura occidentale-patriarcale, nella quale “das männlich-menschliche Gesetz” (Susman 1928, 349; La legge umana maschile) non è più valida e nella quale “der Manne hatte der Frau keine Welt mehr anzubieten” (Susman 1954 [1933], 161; L'uomo non aveva più nessun mondo da offrire alla donna). In questo quadro la donna, o meglio, il *femminile*, può giocare un ruolo di *redenzione* intesa come trasformazione, di *Verwandlung* (trasformazione) dello stato di cose (Klapheck 2014, 202-203). In *Auflösung und Werden unserer Zeit*, un saggio del 1928 che spazia tra la politica, la filosofia e la critica della cultura, Margarete Susman definisce i termini di questa *Verwandlung* partendo dal presupposto che il femminile non è ridicibile alla maternità e all'essere moglie, ma si pone obbiettivi più ambiziosi:

Die Frau als Ehefrau, als Mutter durchaus im eigentlichen Sinn ist nicht mehr die Frau unserer Zeit. Wie keine andere Gestalt hat sie damit ihr Wesen aus ihrer metaphysischen Wurzel ausgerissen. Und gerade aus dieser tiefsten Zerstörung aus müssen wir die Frage stellen, was in diesem Augenblick, wo das männlich-menschliche Gesetz seine Kraft, unsere Welt zu gliedern verloren hat, der Einsatz der Frau, der doch letzthin zu jeder Zeit der des göttlichen Gesetzes sein muß, an wirklich Entscheidendem für unser Leben bedeutet. Wo bleibt der Bestand einer Welt, der vor allem und am reinsten die Frau zu wahren hatte, wenn sie ihn verrät? Wo sollen Mann wie Frau die Kraft zum Leben finden, wenn die Frau sich als Frau, als Mutter selbst aufgibt und ihre Ewigkeit sich in der Zeit auflösen läßt? (Susman 1928, 349)

La donna come moglie e madre in senso stretto non è più la donna del nostro tempo. Come nessun'altra figura essa ha strappato la sua essenza dalla radice metafisica. E proprio a partire da questa profonda distruzione dobbiamo porci la seguente domanda: in un momento come questo in cui la legge maschile-umana non ha più la forza di strutturare il mondo che ci circonda, qual è il significato nelle nostre vite dell'impegno della donna – che in ogni epoca coincide con quello della legge divina – nelle cose veramente decisive. Dov'è la sostanza di un mondo che la donna ha protetto per prima e in maniera più pura, se è la donna stessa a tradirlo? Dove troveranno, l'uomo come la donna, la forza di vivere se la donna smette di essere donna e madre e fa dissolvere la sua eternità nel tempo?

Da dove inizia questo processo di profonda trasformazione culturale? Cosa succede se la donna mette in discussione il fondamento del mondo del quale ha fatto parte? Come si (ri)definisce il femminile in un momento di grave *dissoluzione* del soggetto che Susman definisce maschile-neutro? Questi quesiti aprono un dibattito che coinvolgerà il pensiero della differenza e influenzerà gli studi di genere. Anzitutto perché il compito della donna di rintracciare il femminile, di dargli una *forma* specifica, può dirsi coerente solo se si riesce a “dipanare il groviglio delle proiezioni maschili sul femminile” (Svandrlik 1992, 11) che ha scandito il

pensiero occidentale. D'altronde, nel corso dei secoli, il femminile è stato sempre *oggetto* di osservazione artistica e letteraria, mai *soggetto* reale e nelle condizioni di creare, scrivere ed esprimersi (Bovenschen 1979); sull'inconsistenza di questa rappresentazione del femminile Susman scrive già nel 1926:

Immer war das, was die Künstler erblickten und gestalteten, das ewige Bild der Frau, in einer vorirdischen Welt am Quell der Gestalten erschaut und am Anblick der lebendigen Schönheit wieder erinnert. Selbst Goethe hat ausdrücklich erklärt, dass nicht die wirkliche Frau ihm als Modell gedient habe. Wie bei Raffael war es die "certa idea" von der Frau, deren er sich zu ihrer Darstellung bediente. (Susman 1992 [1926], 148)

Ciò che gli artisti vedevano e a cui davano forma era sempre questa, l'immagine eterna del femminile, che scorgono in un mondo pre-terreno in cui nascono le forme e che rimanda all'immagine della bellezza vivente. Lo stesso Goethe ha dichiarato esplicitamente che non era la donna reale che prendeva a modello. Come in Raffaello, che si serviva della "certa idea" della donna per la raffigurazione.

Una delle risposte che Susman dà alle sue domande sul ruolo del femminile nella cultura occidentale, e che ci proponiamo di approfondire, passa attraverso il lavoro su alcune figure mitiche femminili, un lavoro che emerge dai suoi saggi e che costituirà un *Leitmotiv* del pensiero femminista del Novecento. Per analizzare le ragioni per cui Susman sceglie alcune figure mitiche e non altre, e in relazione a quali contesti, ci rifaremo alle lezioni *Voraussetzung einer Erzählung: Cassandra* (1983; *Premessa a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto*, 1984) di Christa Wolf e al saggio di Luce Irigaray intitolato *Between Myth and History: The Tragedy of Antigone* (2010), tradotto in italiano nel 2013. Le due studiose si concentrano, a distanza di anni, su due figure mitiche femminili diverse (la prima su Cassandra, la seconda su Antigone), ma forniscono gli strumenti di analisi adeguati per comprendere il lavoro sul mito nella cultura delle donne.

Partiamo da un quesito fondamentale: qual è la concezione del mito che Margarete Susman elabora nel corso degli anni? Nel 1910, parlando di poesia, l'autrice aveva scritto della duttilità della materia mitica e del ruolo che la sua presenza (o la sua assenza) ricopre nell'epoca moderna:

Das eigentliche Gebiet des Mythos aber ist die Lyrik... Zweifellos ist auch heute, auch in dieser verinnerlichten und vereinzelter Form noch der Mythos, den unsere Dichter schaffen, der einheitliche Mythos einer bestimmten, unserer Zeit, wie er in den erlesenen Individuen schwer und vereinzelt sich bilden muss. Aber die mythischen Elemente stehen als fremde unverstandene Reste in unserer Welt.

Il vero ambito del mito è la lirica... Indubbiamente anche oggi, persino in questa forma interiorizzata e isolata, è ancora il mito ciò che i nostri poeti creano, il mito unitario di un'epoca precisa, la nostra, così grave e isolato come si presenta negli individui più colti. Ma gli elementi mitici stanno come estranei ruderi incomprendi nel nostro mondo.

Ein rapides Abnehmen des Mythischen ist ein Zeichen der Zeit...; der Mythos zeichnet immer ewige Verhältnisse des Seins; seine Wege sind immer, auch wenn das Individuum in ihnen schreitet, Wege der Welt. (Susman 1910, 14-15)

Una diminuzione precipitosa del mitico è un segno del tempo...; il mito disegna sempre condizioni eterne dell'essere; le sue strade sono sempre strade del mondo, anche quando è l'individuo a percorrerle.

Dopo gli inizi da poetessa, Susman si dedica alla teoria e trasferisce il potenziale simbolico del mito dalla lirica al saggio, la forma letteraria congeniale al suo pensiero “beweglich” (Kanz 2012, 126; dinamico). Un simbolo che “immer aus der Vermischung eines Geistigen mit einem bloß Lebenden, eines Individuellen mit einem Unpersönlichen entsteht” (Susman 1912, 46-47; “Nasce sempre dalla mescolanza di un elemento spirituale con un elemento meramente vivente, di un elemento individuale con uno impersonale”, trad. it. di Czajka 2007, 71). In alcune figure mitiche femminili Susman individua non solo un simbolo, ma anche una tradizione “fondante” (Svandrlík 2010, 570) che serve a lei, così come alle sue colleghe più giovani, per strutturare la propria identità di donna e di scrittrice, di “schreibende Frau” (Weigel 1989, 49).

Una delle figure mitiche più ricorrenti è Antigone, di cui si parla in tre saggi: *Das Frauenproblem in der gegenwärtigen Welt, Auflösung und Werden unserer Zeit* e *Frau und Geist*. Nella tragedia a lei dedicata, Sofocle ha raccontato di una giovane donna che disobbedisce a Creonte, re di Tebe, perché intende dare sepoltura al fratello Polinice, caduto in guerra; per questo viene sepolta viva. Quello di Antigone è “such a persistent myth in our tradition” (Irigaray 2010, 197); nella filosofia, nella letteratura, nel diritto, il conflitto antighioniano tra maschile e femminile, tra legge scritta e legge non scritta, tra stato e famiglia ha affascinato e continua ad affascinare pensatori, teorici e filosofi⁵. Per Susman la voce di Antigone incarna l'antico sapere delle madri, l'emblema del femminile che affiora in anni difficili per opporsi all'ordine simbolico basato sulla superiorità biologica del maschio. In *Auflösung und Werden unserer Zeit*, Susman parla di Antigone non solo come portatrice della *legge divina* che, secondo Hegel, è stata subalterna alla *legge borghese* nella cultura patriarcale, ma anche come “unerschütterliche ursprüngliche Lebensgewißheit” (Susman 1928, 347; Imperturbabile originaria certezza della vita) garante dell'ordine cosmico e naturale:

⁵ Ci limitiamo qui a citare il saggio di Butler (2002 [2000]). Sono riflessioni fondamentali per la ricezione del mito di Antigone nel pensiero *queer*. La visione di Butler, tuttavia, è concettualmente estranea al rapporto che Margarete Susman intrattiene con le donne del mito. Un rapporto che prelude, per ciò che concerne la tematizzazione, al pensiero della differenza francese, piuttosto che al filone anglosassone degli studi di genere e *queer* (cfr. Braidotti 1995, 70-79).

Es ist das außergeschichtliche, physisch-metaphysische Gesetz, nach dem die Gestirne sich bewegen, die Blumen aufblühen, die Früchte reifen: das Gesetz des Entstehens und Vergehens, des Lebens und Todes selbst, in dem das Wesen der Frau wurzelt und dem es verbunden bleibt bis ins Menschlichste empor. Dies nächtige, vorbewußte Gesetz ist nicht wie das menschlich-männliche Gesetz des Geistes ein zeitbestimmtes, wechselndes, der geschichtlichen Entwicklung unterworfenes, dem die Wahrheit von heute nicht die von morgen ist, sondern es ist ein unverrückbar Gesetz, ein Ewiges. (Susman 1928, 341)

Si tratta della legge sovra storica e fisico-metafisica in virtù della quale gli astri si muovono, i fiori fioriscono, i frutti maturano: la legge del prendere forma e dissolversi, della vita e della morte stessa, una legge nella quale l'essere femminile è radicato e alla quale rimane legata fino all'altezza dell'elemento più umano. Questa legge notturna, preconsocia non è come la legge umana-maschile dello spirito, definita dal tempo, mutabile, sottoposta allo sviluppo storico, per la quale la verità di oggi non è quella di domani, ma è una legge immutabile, eterna.

Il mondo della natura sta a cuore anche a Luce Irigaray (Schor 1992, 235), come dimostrano le sue recenti riflessioni su Antigone e sul rapporto tra l'essere umano e il cosmo; secondo Irigaray, Antigone seppellisce il fratello per difendere la vita dalla morte (anche Susman parla, in effetti, di una "certezza vitale") e restituire un rapporto equilibrato tra la dimensione umana e il cosmo. Si tratta di un equilibrio che Creonte, rappresentante dell'ordine patriarcale, contamina con la sua legge arbitraria:

In contrast to Creon, Antigone fights to maintain cosmic harmony. Not to provide her brother with burial harms nature itself, notably the air and the sun. The question is not only of ensuring a personal passage from earth to the underworld for Polynices, but of caring about the balance between the cosmic elements, of which divinities are the guardians. (Irigaray 2010, 202)

"Ostinate", "irremovibili di fronte a qualsiasi legge esterna": le donne che Susman tratteggia nel suo saggio sono delle figure antioniane ispirate dal sapere originario delle madri, estraneo perché precedente all'affermazione del *logos* e volto a scompaginare l'ordine preconstituito:

Aber dieses Wissen ist ein der männlichen Welt fremdes. Es ist ein ursprünglicheres und geheimnisvolleres Wissen, nicht das helle begriffliche Wissen des Verstandes,... Es ist das Wissen, wie man es in uralter Zeit dem Willen zuschrieb: Wissen aus dem Reich der Urmächte: der Mütter.

Ma questa conoscenza è estranea al mondo maschile. Si tratta di un sapere più originario e più misterioso, non è il sapere chiaro e concettuale proprio dell'intelletto,... Si tratta di quella conoscenza che in tempi remoti era consueto attribuire alla volontà: è il sapere che proviene dal regno dei poteri originari, il sapere delle madri.

Seinen reinsten Ausdruck hat das göttliche Gesetz in der Gestalt der Antigone gefunden, die im Kampf um die Leiche des Bruders ihr ganz ursprüngliches unerschütterliches Wissen um Leben und Tod dem nachträglichen des männlich-menschlichen Gesetzes entgegenstellt, um dann an diesem als dem herrschenden, äusserlich mächtigeren zugrunde zu gehen. (Susman 1930?, 1)

La legge divina ha trovato l'espressione più pura di se stessa nella figura di Antigone la quale, combattendo per la sepoltura del fratello, oppone la propria indissolubile, originaria conoscenza della vita e della morte a quella, nata in un secondo tempo, della legge maschile e umana. E sarà proprio questa legge, dominante ed esteriormente più forte, a sancire la rovina di Antigone.

Parlando, in questa relazione rimasta inedita, di "tempi remoti", Susman non fornisce una collocazione né storica né geografica del regno delle madri, tuttavia l'argomento sarà approfondito da Christa Wolf nelle *Premesse a Cassandra*. Anche Wolf, come Susman, indaga le origini della cultura delle donne in un momento storico difficile, prossimo, secondo la sua percezione, a catastrofi imminenti (nel testo, infatti, paventa un imminente conflitto atomico, e la strage di Chernobyl si sarebbe consumata due anni dopo). Le madri evocate sia da Susman sia da Wolf sono le donne cretesi, depositarie di un sapere originario e, soprattutto, le uniche dispensatrici di cultura:

Das Land, in dem die Frauen frei und den Männern gleichgestellt waren. In dem sie die Göttinnen darstellten (merkwürdig schwer fällt es vielen männlichen Archäologen und Altertumswissenschaftlern, zu erkennen, dann anzuerkennen, daß alle frühen Gottheiten weiblich sind: Oft, denke ich, ziehen es vor, weder Engels noch Bachofen noch Thompson una Ranke-Graves zu lesen); in dem sie bei allen öffentlichen Vorführungen auf den bevorzugten Plätzen sitzen, in festlich-freier Aufmachung; in dem sie bei den rituellen Übungen mitwirken, sogar die Masse der Priesterinnen stellen. Ein Land, in dem sie, wie man inzwischen zu wissen glaubt, Kunstausübende und Kunstregende sind; ein Land, in dem offenbar die matrilineare Erbfolge nachwirkt, die Erbschaft eines männlichen Königsnachfolgers also nur über die Töchter des Königs möglich ist. (Wolf 1993 [1983], 73)

Sì, una volta è esistita la terra dove le donne erano libere e pari agli uomini. Dove loro erano le dee (a molti archeologi e studiosi dell'antichità di sesso maschile riesce singolarmente difficile riconoscere, e poi ammettere, che tutte le divinità arcaiche, e poi ammettere, che tutte le divinità arcaiche sono femminili: spesso, penso, preferiscono non leggere né Engels né Bachofen né Thompson né Ranke-Graves); dove, in tutte le rappresentazioni pubbliche, occupavano posti privilegiati, liberamente e festosamente ornate; dove prendevano parte alle pratiche rituali e costituivano anche la gran massa delle sacerdotesse. Una terra dove esse, come si ritiene oggi, esercitavano e promuovevano l'arte; una terra dove è chiaramente ancora attiva la successione matrilineare, dove cioè per un maschio è possibile diventare l'erede della casa reale solo passando per le figlie del re. (Raja 1984, 221)

Il sapere originario delle madri e delle sacerdotesse ha un linguaggio che privilegia le pause e il non detto, è caratterizzato da frasi che non dispongono di un ordine sintattico e in cui il silenzio ha lo statuto di parola. Un linguaggio sconnesso, fatto di suoni rimasti inascoltati e di salti concettuali, che sembra preludere a quello teorizzato da Hélène Cixous e Luce Irigaray nell'ambito della controversa *écriture féminine*⁶:

Urwissen aus dem Reich der Mütter. Es ist schweigendes Wissen, es legt sich nicht auseinander in einer Reihe klar gefügter Sätze, es äußert sich nicht in Schöpfung, Bild und Gestalt – es steigt unvermittelt auf aus dem Abgrund des Schweigens – und sein Wort selbst ist in undurchdringliche Stummheit eingehüllt. Im Namen dieses unverrückbaren stummen Gesetzes wurde die Frau bis vor kurzem der geschichtlichen Welt verborgen gehalten. Die Gegenseite der Verehrung des göttlichen Gesetzes, in der sie lebte, war ihre geschichtliche Verborgenheit und ihr stummer Dienst am Manne und seinem Werk. (Susman 1931, 2)

Sapere originario del regno delle madri. Si tratta di un sapere silenzioso che non si dispone in una chiara sequenza di riflessioni e di frasi, non si manifesta nella creazione, nell'immagine e nella forma, ma s'innalza direttamente dall'abisso del silenzio: persino la sua parola è avvolta in un impenetrabile mutismo. In nome di questa legge assolutamente muta, la donna, fino a poco tempo fa, è stata tenuta nascosta al mondo della storia. Il rovescio della medaglia dell'adorazione della legge divina nella quale viveva era il suo venire storicamente nascosta e il suo muto servire l'uomo e la sua opera.

Estraneo, inquietante, irritante è il femminile che nei secoli è stato messo a tacere. Un femminile che Susman traduce in nomi di donne mitiche depositarie di un sapere *altro*. Accanto ad Antigone, sempre in *Auflösung und Werden unserer Zeit*, compaiono la Pizia, Pandora ed Eva, una triade di figure femminili che, se guardate dalla prospettiva maschile, incutono timore e sono all'origine di ogni peccato. La Pizia ed Eva hanno in comune la figura del serpente, animale sacro alle dee madri (cfr. Wolf 1993 [1983], 129), poi simbolo della tentazione femminile che ciruisce l'uomo. Analoga è l'immagine di Pandora, seduttrice e responsabile di tutti i mali dell'umanità (Cantarella 1988, 42). La prospettiva di Susman, invece, è diversa: queste tre donne scuotono simbolicamente il mondo borghese dall'interno, dal profondo – il riferimento a Freud è, come vedremo, implicito – per restituire importanza alla vita:

⁶Cfr. per esempio Irigaray (1974; trad. it. di Muraro 2010); Cixous (2010 [1975]; trad. it. di Rizzati 1997).

Und wiederum ist auf der anderen Seite das Heraufkommen der Frau, ihre Eroberung des männlichen Reiches, gar nicht zu lösen von dem Heraufkommen jener anderen unterirdischen Macht, die gefährvoller und zerstörerischer noch als die beiden anderen in unser Leben heraufdrängt: von dem Heraufkommen des unterbewußten Reiches: der Nachtwelt der Triebe. Ja, hier scheint die Verflechtung so eng, so durchdringend, dass die Frau selbst die Pandora zu sein scheint, die die Büchse all dieser unendlich zweifelhaften und schwerwiegenden Geschenke über die Menschheit auszuschütten berufen ist... Wir sehen: dieser Begriff des göttlichen Gesetzes reicht weit über die bürgerliche Welt hinaus, obwohl der reine Geist an ihm selbst in grandiose Weise seiner Freiheit und Andersheit vergewissert hat. Aber im Grunde bezeichnet dies Gesetz dieselbe Sphäre, die in der Schöpfungsgeschichte Adam der Frau unter dem Namen Heva – das ist Leben – angewiesen hat. Und keine andere ist es auch, die in der griechischen Antike die Pythia aus dem verschlossenen Abgrund des Seins die Wahrheit künden läßt und die in der unerschütterlichen ursprünglichen Lebensgewißheit der Antigone sich dem losgelösten Wissen des männlichen Geistes entgegenstellt. (Susman 1928, 346)

Lontana dal considerare queste tre donne figurazioni della tentazione femminile, Susman crede che il peccato originale non sia quello che il Cristianesimo ha assegnato alla seduzione di Eva, ma quello che le donne hanno commesso venerando il codice patriarcale e acconsentendo all'abuso delle immagini del quale loro sono state le prime vittime:

Das ist die große metaphysische Schuld der Frau. Sie, die dem Hochmut und Übermut des Geistes die stille Macht der Seele hätte entgegensetzen müssen, hat durch ihre Liebe den Geist des Mannes, seine Wesensart erst völlig vergottet, vergöttert, vergötzt. Es ist

D'altra parte, l'emergere della donna, la sua conquista del regno maschile non può essere separata dall'emergere di quell'altra forza sotterranea che, in modo ancora più pericoloso e distruttivo rispetto alle altre due, subentra nella nostra vita: l'emergere del regno del subconscio, del mondo notturno degli istinti. Sì, l'intreccio sembra qui così stretto, così penetrante che pare che la donna stessa sia Pandora, colei che è chiamata a svuotare i vasi di tutti questi regali infinitamente gravi e sospetti sull'umanità... Vediamo: questo concetto della legge divina supera il mondo borghese sebbene lo spirito puro abbia affermato in se stesso e in modo grandioso la propria libertà e la propria alterità. Ma fondamentalmente questa legge definisce la stessa sfera nella quale Adamo, nella storia della creazione, ha assegnato alla donna il nome di Eva – ossia vita. Una sfera che non differisce da quella nella quale la Pizia, nell'antica Grecia, fa annunciare la verità dagli abissi dell'essere che, con l'imperturbabile e originaria certezza della vita di Antigone, si oppone al sapere distaccato dello spirito maschile.

È questa la grande colpa metafisica della donna. Lei, che alla superbia e alla spavalderia dello spirito maschile avrebbe dovuto opporre la forza silenziosa dell'anima, ha invece, attraverso l'amore, divinizzato, idolatrato completamente lo spirito maschile e il suo modo di

der ewige Sündenfall des Weibes: als Verführung zur Loslösung von Gott zur unbedingten Freiheit des Geistes erfahren wir die erste Verführungstat der Frau. (Susman 1992 [1926], 162)

essere. È l'eterno peccato originale della femmina: il primo atto di seduzione della donna lo apprendiamo come una seduzione per staccarsi da Dio per la libertà incondizionata dello spirito.

L'uomo, come abbiamo visto, ha ingabbiato il femminile nell'icona fissa di un femminile immaginato, privo di connessione con la realtà, che ha originato le proiezioni del maschile sul femminile. Da filosofa delle religioni, e da donna ebrea, Susman collega l'abuso dell'immagine tipica del *Geist* maschile al culto cattolico dell'icona, a quell'aver dato forma e viso alla divinità a cui l'ebraismo, fedele alla parola della Legge, non aderisce (Klapheck 2014, 258). Il femminile, dunque, alla ricerca di una propria lingua e di una propria immagine, dovrebbe recuperare una dimensione di *Bilderlosigkeit* (assenza di immagini) o di *Entbildlichkeit* (assenza di rappresentazione) di distanza dalle immagini e di contatto con le origini più lontane, in maniera analoga a quelle Sibille che conoscevano la verità guardando la propria interiorità:

Wo aber dies der Fall ist, da entstehen jene großen, geheimnisvollen Gestalten der Sybillen, der Priesterinnen, die, ohne Vermittlung der Gestalt, des Bildes, geschlossenen, nach innen blickenden Auges, aus dem Abgrund des Weltgeheimnisses selbst reden. (Susman 1992 [1926], 158)

Ma è lì dove si verifica questo caso, che nascono quelle grandi, misteriose figure delle sibille, le sacerdotesse che, senza la mediazione della forma, dell'immagine, chiuse, con un occhio che guarda verso l'interno, parlano dall'abisso del mistero del mondo.

Il motivo del vedere, *blicken* (guardare), ma anche *sehen* (vedere), fondamentale per la Cassandra di Christa Wolf, la cui *Sehengabe* (il dono della veggenza) la condannava a non essere creduta, è vicino a quello che Margarete Susman individua nella sua antenata Rahel Varnhagen, descritta come una Titania sull'orlo della disperazione: "Rahel war nicht verblendet, sondern sie war sehend, gerade in den Augenblicken ihrer größten Liebe schlechthin unabwendbar. Eine sehende, ja eine Hellsichtige Titania, welch ein Wahnsinn, welch ein Abgrund von Verzweiflung!" (Susman 1992 [1933], 123; Rahel non era accecata, bensì vedeva, nei momenti in cui amava di più non distoglieva mai lo sguardo. Una Titania vedente, chiaroveggente, quale follia e quale abisso di disperazione!). La semantica del *vedere*, che ha un certo rilievo nella letteratura di Susman, va collegata allo straordinario interesse che la scrittrice nutriva per la psicoanalisi. Il simbolo dell'occhio interno delle sacerdotesse rimanda all'occhio dello psicanalista che, come si evince dall'autobiografia, ha scavato nel suo profondo: "Wohin, in welche Tiefen blicken diese Augen?, sofragte ich mich jetzt beim Anblick des Gesichts von Freud: Welche ungeheuren Einsichtenziehen diese Brauen so

zusammen?” (Susman 1964, 184; Dove guardano questi occhi, quanto vanno in profondità? Questa fu la domanda che mi pongo ora guardando il viso di Freud: quali pensieri enormi fanno aggrottare le sopracciglia in questo modo?). L'inconscio tematizzato dall'autrice e declinato in varie formulazioni – “Die Nacht des Inneren” e “fremde Nachtwelt” (Susman 1996 [1929], 213 e 217; la notte dell'interiorità; l'estraneo mondo della notte) “das Irrationale, das Seltsame, Fremde, Grotteske, Verzerrte, Unheimliche und dem Wahnsinn nahe” (Susman 1928, 341; l'irrazionale, lo strano, estraneo, grottesco, distorto, perturbante e vicino alla follia) – può essere abbinato sia al femminile sia all'ebraismo (Kanz 2012, 135-136), come dimostrano i saggi che Susman dedica alle scrittrici del Romanticismo e raccolti in *Frauen der Romantik* del 1929.

Solo nelle due donne ebraiche delle cinque presentate nel libro, ossia Dorothea Schlegel e Rahel Levin Varnhagen, si osserva infatti una predisposizione alla ricerca e un'attitudine alla sofferenza e al dubbio, che sono le premesse indispensabili di un lavoro sull'interiorità. Nei saggi dedicati alle tre scrittrici non ebraiche (Caroline Schelling-Schlegel, Bettina Brentano von Arnim e Karoline von Günderrode), invece, questa attitudine non viene rilevata, e si ricorre in maniera più disinvolta alla materia mitica per descrivere alcuni aspetti *femminili*. Ciò avviene perché il ricorso al mito è in fin dei conti il rifarsi a un'immagine che attiene, come abbiamo visto, alla tradizione greco-cristiana e non a quella giudaica? Allora ricorrere al mito significa creare un'immagine, ossia generare quella concezione idealizzata, e dunque falsata, del femminile che ha coinvolto la cultura greca e poi quella cristiana? Difficile trovare una risposta a questa domanda – che ci condurrebbe su altri sentieri concettuali –, ciò che può interessare è che in ognuna delle cinque donne ritratte Susman ritrova degli aspetti di sé; a questo proposito Barbara Hahn usa nel titolo della postfazione all'edizione del 1996 la formulazione *Ferne Spiegel* (Hahn 1996, 221; Specchi lontani). Di Caroline Schlegel, la prima delle scrittrici romantiche descritte in *Frauen der Romantik*, viene evocato ciò che per gli uomini e le donne che la conoscevano era il suo lato demoniaco e il suo essere inafferrabile, imprevedibile, a metà tra la Pizia e una creatura elementare:

Alle Menschen, die nach Normen, nach Ideen, nach irgend Feststehendem und Übergeordnetem lebten oder suchten, mußten Carolinens Lebensform ablehnen; sie mußte ihnen fremd, unverständlich, unsittlich, ja diabolisch erscheinen. Charlotte Schillers Bezeichnung »Dame Luzifer« faßt alle nachteiligen Urteile ihrer Zeitgenossen über sie in der schroffsten Form zusammen.

Tutti coloro che hanno vissuto o sono andati alla ricerca di norme, idee, di qualcosa di fisso e controllante hanno dovuto rigettare la forma di vita di Caroline; a loro doveva sembrare estranea, incomprendibile, immorale, persino diabolica. Il nome datole da Schiller, «Dama Lucifera», sintetizza tutti i giudizi negativi che i suoi contemporanei le riservavano.

Überhaupt waren es vor allem Frauen, die sich gegen sie, gegen die eigentümliche kristallene Unangreifbarkeit ihres Wesens empörten und sie als hart, lieblos, kokett und intrigant verurteilten. Und es ist klar, daß diese vollkommen unsoziale, geheimnisvoll in sich geschlossene und um sich selbst kreisende, zwischen Naturwesen und Pythia in der Mitte stehende Frau von sich aus keine reale Beziehung zu anderen Frauen haben konnte. (Susman 1996 [1929], 21)

In realtà erano soprattutto le donne a irritarsi contro di lei, contro l'inafferrabilità cristallina tipica della sua essenza e a considerarla dura, fredda, civettuola e subdola. Ed è ovvio che questa donna del tutto asociale e misteriosa, chiusa in sé e intorno a sé, a metà tra creatura elementare e Pizia non poteva rapportarsi in maniera autentica con altre donne.

Affascinata dalla scrittura delle lettere di Caroline, dalla selezione linguistica e dall'attenzione per la forma che era anche la sua, Margarete Susman vede nella fermezza di questa donna la figura di Diotima di Mantinea⁷:

Caroline schien immer gleichsam im Mittelpunkt jeder Erscheinung zu wohnen, dem die Männer in mühevoller Gedankenarbeit von aussen her sich zu nähern suchten. Das nie Schwankende, jenseits von Richtig oder Unrichtig Wahre in allen Urteilen Carolinens hat sie für die Männer ihres Kreises zu einer fremden Erschliessung und Offenbarung zu einer Sybille oder Diotima werden lassen: zu einer Offenbarung aus jener Welt eines dunkleren Gesetzes, dessen Unmittelbarkeit mit göttlicher Ironie die nachträglichen männlichen Ordnungen und Begriffe auflöst. (Susman 1996 [1929], 39)

Caroline sembrava vivere sempre al centro di ogni apparizione alla quale gli uomini cercavano, con un grande sforzo di pensiero, di avvicinarsi dall'esterno. Il vero mai oscillante, al di là del giusto e dell'ingiusto, l'ha resa agli occhi degli uomini della sua cerchia una creatura e un'apparizione estranea, una Sibilla o una Diotima: un'apparizione proveniente da quel mondo dominato da una legge oscura, la cui immediatezza dissolve, con divina ironia, i concetti e gli ordinamenti maschili.

Come Diotima nel Simposio, così Caroline nel circolo di Jena incarna la donna sapiente che parla "aus dem verschlossenen Mysterium der Liebe" (Susman 1931, 2; Dal mistero chiuso dell'amore) e, come Diotima, fa un uso critico dell'ironia (Cavarero 1993, 97). L'amore è un tema che attraversa come un filo rosso il libro sul Romanticismo e ha un linguaggio con un proprio peso specifico. Così, nel suicidio sulle rive del Reno di Karoline von Günderrode, paragonato a quello della poetessa Saffo, Susman non vede un atto disperato bensì il desiderio femminile di tornare verso l'acqua, il proprio "elemento" (Bachelard 2006 [1946], 96) e di unirsi al ciclo naturale della vita e della morte, in sintonia con l'ordine naturale di cui parla Irigaray:

⁷Friedrich Schlegel dedicò a Caroline Schlegel un saggio intitolato *Über Diotima* (1795).

Das reale Leben mit seinen allzu engen Verhältnissen, das Creuzer zuletzt doch in sich festhielt, hatte nicht Raum für die schrankenlose Gestalt der Günderröde. Es stieß die Dichterin, die Seherin des Lebens und Todes aus wie eine fremde und in seinen Zusammenhängen störende Erscheinung. Auch von der griechischen Sappho wird berichtet, daß sie sich vom leukadischen Felsen stürzte, als ihr Geliebter sie verließ. Der Schluß der schönsten Untersterblichkeitsdichtung der Günderröde lautet: »Wohl mir, daß ich die heilige Ahndung meines Herzens, wie der Vesta Feuer, treu bewahrte; wohl mir, daß ich den Mut hatte, der Sterblichkeit zu sterben und der Unsterblichkeit zu leben, das Sichtbare dem Unsichtbaren zu opfern«. (Susman 1996 [1929], 198-199)

La vita reale, con tutti i suoi vincoli più stretti che Creuzer tenne dentro di sé, non aveva spazio per la forma senza confini della Günderröde. Escluse la poetessa, colei che vede la vita e la morte, come una creatura estranea e disturbante in tutti i campi della sua vita. Anche della greca Saffo si narra che si gettò dalla rupe di Leucade quando il suo amato l'abbandonò. La fine della più bella poesia sull'immortalità della Günderröde recita: «Me beata perché ho custodito gelosamente la punizione del mio cuore, come fosse il fuoco di Vesta; me beata perché ho avuto il coraggio di morire la mortalità e di vivere l'immortalità, di sacrificare il visibile all'invisibile».

Karoline paragona il proprio cuore al fuoco protetto dalle Vestali conferendogli, attraverso quel "treu bewahrte", una sacralità che fa luce sull'invisibile. Nel saggio dedicato alla più grande amica di Günderröde, Bettina von Arnim, Margarete Susman definisce il concetto di *Phantasie*, il mondo dell'immaginario, e spiega il motivo della sua centralità nel movimento romantico. Stando a Susman, Bettina è una creatura "puramente" romantica nella misura in cui percepisce il confine tra lo spazio del reale e lo spazio dell'immaginario come un ostacolo a una dirimpontente creatività che ha modi tutti suoi per esprimersi⁸. Modi pertinenti al *femminile*, strade certamente insolite, scrive Susman, come insoliti sono i percorsi dell'immaginario che portano a *vedere* una realtà estranea alla contingenza:

Das mag zunächst unvereinbar scheinen damit, daß Bettina ein so rein in der Phantasie lebendes Wesen war. Aber wir werden bald erkennen, daß die Phantasie selbst es war, die sie den Weg zur Wirklichkeit führte: die Phantasie nicht als leere Einbildung – sondern als Kraft zum Schauen einer wahren, vom Geist durchleuchteten Wirklichkeit. Diese wahre, von allen nur irdischen Zwecke befreite Wirklichkeit hat Bettina immer als ihre Heimat erkannt. (Susman 1996 [1929], 145)

Questo dovrebbe sembrare anzitutto inconciliabile con il fatto che Bettina era una creatura così pura nella fantasia. Ma vedremo presto che lei stessa era quella fantasia che la portava sulla strada verso la realtà: la fantasia non come vuota immaginazione, ma intesa come forza di vedere una realtà più vera, illuminata dallo spirito. Questa realtà più vera, libera da tutti gli scopi meramente terreni è ciò che Bettina ha sempre riconosciuto come la sua patria.

⁸ Per un approfondimento su Bettina Brentano in italiano si rimanda a Perretta (2008, 133-151).

In virtù del suo rapporto al limite tra reale e immaginario, Susman vede in Bettina uno spirito elementare pieno di vita, vicino al mondo della natura e delle piante, ma anche alla dimensione acquatica, come apprendiamo dal paragone con un'altra figura mitica femminile, Ondina, cara al Romanticismo (cfr. Calabrese 1992, 61):

Und dennoch – und vielleicht gerade darum – beschleicht uns bis hierher immer wieder das Gefühl, als sei Bettina durch ihr rein in sich kreisendes, schwebendes Dasein, durch ihr seliges Leben im Geist, durch die Erfüllung und Schmerzlosigkeit ihres Schicksals selbst irgendwie vom letzten gramvoll Menschlichen ausgeschlossen – als sei sie inmitten ihres vollen Menschenglücks und obwohl sie siebenmal Mutter war, dennoch nicht ganz und gar Mensch geworden, als sei sie ein Naturwesen, eine Undine oder ein Geist geblieben, der aus seinem Element nur vorübergehend aufgetaucht wäre und sich unter die Menschen, ihr Schicksal mizuleben, gemischt hätte. Dass sie so ganz Phantasie, Harmonie, Geist- und Elementarwesen war, um das das Leben so vollkommen, so organisch wie um eine Blume sich ordnete, das scheint die mit Leid und Sterblichkeit erkaufte vollkommene Menschwerdung auszuschließen. (Susman 1996 [1929], 164)

E tuttavia – o forse proprio per questo – arriva fino a noi la sensazione che Bettina sia in un modo o nell'altro esclusa dall'ultimo, afflitto tratto umano per via della sua pura presenza sospesa, che ruota intorno a sé stessa, della sua vita beata nello spirito, della pienezza di un destino privo di dolore, come se fosse immersa nella pienezza della sua felicità umana e, come se, nonostante fosse stata sette volte madre, non sia diventata mai del tutto umana, come se fosse rimasta un essere naturale, un'Ondina o uno spirito che è emerso solo provvisoriamente dal suo elemento e si è mischiato tra gli esseri umani per dividerne il destino. Il fatto che fosse così tutta fantasia, armonia, creatura spirituale ed elementare intorno alla quale la vita si disponeva in maniera così completa ed organica come intorno a un fiore, questo sembra escludere la trasformazione completa in essere umano che si acquisisce con il dolore e la mortalità.

Il nome di Ondina, una creatura del mare che abbandona la sua dimensione per unirsi al proprio amato, evoca immagini ed esperienze che rivelano alcuni aspetti del vissuto di Bettina Brentano, ma soprattutto di Margarete Susman. Stando a Ingeborg Nordmann, l'elemento acquatico rappresenterebbe per l'autrice "nicht ein Spiegel, sondern ein Aufbewahrungsort grenzenloser Gefühle. Die Transparenz des Wassers gibt den Bildern Raum und verflüssigt sie" (Nordmann 1992, 250; non uno specchio, ma il luogo in cui si custodiscono i sentimenti sconfinati. La trasparenza dell'acqua dà spazio alle immagini e le rende fluide). Accanto al simbolo dell'occhio interno che scandaglia l'interiorità, quello dell'acqua rimanda al contatto con l'origine, ossia con il materno (Bachelard 2006 [1942]). Su questa figura mitica Susman ritorna nella sua autobiografia, nella quale dedica alcune importanti riflessioni a Ingeborg Bachmann e al suo celebre racconto *Undine geht* (*Ondina se ne va*, 1985) del 1961:

Was mich an Ingeborg Bachmann, zumindest an ihrer Prosadichtung „Undine geht“, so berührt, ist die Klarheit, mit der sie die Menschen und sich selbst sieht. Die Fülle der Erfahrung und vielleicht das Grauen des Geschehens selbst haben den Geist dieses Urwesens geklärt. Sonderbar – das Wasser war in meiner Jugend auch das Element, das weithin mein Leben trug; aber so als Ursprung und als von den Menschen Verfehmtes habe ich es nie gefaßt. Bisher ungesagte Worte findet Ingeborg Bachmann für das Element, das außerhalb des Menschlichen Ursprung und Zuflucht für sie ist. Die Menschen scheuen dieses Element, das sie doch unwiderstehlich anzieht, und seine Heimlichkeit den Menschen gegenüber (zu denen Undine sich nicht rechnet) wird ihnen zum „Verrat“. Undine gibt ja die Liebe trotz allem nicht auf; sie will zwar niemals wiederkommen, aber ihr letzter Ruf ist doch: „Komm, O komm.“ Der Schmerz, den die Dichterin bei alldem empfindet, mag von dem meinen nicht fern gewesen sein, und doch so anders, so erkennender. (Susman 1964, 25-26)

Ciò che mi scuote così tanto di Ingeborg Bachmann, e soprattutto del suo scritto in prosa “Ondina se ne va”, è la chiarezza con cui osserva gli esseri umani e se stessa. La grande esperienza e probabilmente gli eventi orribili della sua vita hanno reso manifesto lo spirito di questo essere originario. Una cosa bizzarra: quando ero giovane l’acqua era l’elemento che definiva la mia stessa vita; ma non l’ho mai pensato come origine o come un qualcosa che viene rifiutato dall’umano. Finora è Ingeborg Bachmann a trovare parole ancora non dette su questo elemento, dal quale è attratta in maniera irresistibile e la sua ospitalità verso gli esseri umani (dei quali Ondina non si sente parte) diventa un “tradimento”. Ma Ondina non smette di amare. Certo, non vuole più tornare, ma il suo ultimo grido è: “Vieni, o vieni”. Il dolore che la poetessa sente in tutto ciò non deve essere stato lontano dal mio e, allo stesso tempo, così diverso, così disposto a conoscere.

L’Ondina bachmanniana è un “essere elementare, naturale e femminile” (Svandrlík 1992, 25) che vive tra l’acqua e la terra, così come Bettina vive tra la realtà e l’immaginario, in uno spazio in cui si muove liberamente. Nei suoi ricordi, Susman non si concentra sulla differenza tra Ondina (femminile) e Hans (maschile), ma elogia la chiarezza con cui Bachmann osserva l’essere umano nel suo contatto con l’acqua, “dieses Element, in dem sich niemand ein Nest baut, sich ein Dach aufzieht über Balken, sich bedeckt mit einer Platane” (Bachmann 2007 [1961], 177; “nell’elemento dove nessuno si prepara un nido, si costruisce un tetto sopra le travi, si rifugia sotto un telone”, trad. it. di Olivetti 2007 [1985], 186). Il nome di Ondina, diversamente da quello di Antigone e della Pizia, ma analogamente a quello di Karoline, racchiude il *sensu* dell’amore (Susman 1912), che per Susman consiste in un percorso di trasformazione da *oggetto* a *soggetto* disposto alla conoscenza di sé.

Riferimenti bibliografici

- Bachelard Gaston (1942), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, J. Corti. Trad. it. di Marta Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi (2006), *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Cornaredo, Milano, Red.
- Bachmann Ingeborg (2008 [1961]), *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*, München, Piper. Trad. it. di Magda Olivetti (2006 [1985]), *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi.
- Bovenschen Silvia (1979), *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen* (La femminilità immaginata. Ricerche esemplari sulle forme di presentazione del femminile in ambito socioculturale e letterario), Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Braidotti Rosi (1994), *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia UP.
- Butler Judith (2002 [2000]), *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*, New York, Columbia UP.
- Calabrese Rita (1992), "Figlie dell'acqua, figlie dell'aria: alcune variazioni sul motivo di Ondina", in Rita Svandrlík (a cura di), *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, Urbino, Quattroventi, 57-97.
- Cavarero Adriana (2009 [1990]), *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Verona, Ombre corte.
- Cixous Hélène (2010 [1975]), *Le Rire de la Méduse et autres ironies. Préface de Frédéric Regard, Galilée*, Paris 2010. Trad. it. di Catia Rizzati (1997), *Il riso della Medusa*, in Raffaella Baccolini, M. Giulia Fabi, Vita Fortunati, Rita Ponticelli (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 221-245.
- Hahn Barbara (1996), "Ferne Spiegel. Margarete Susmans »Frauen der Romantik«. Nachwort" (Specchi lontani. *Frauen der Romantik* di Margarete Susman. Postfazione), in Margarete Susman (1929), *Frauen der Romantik* (Donne del Romanticismo), Frankfurt am Main-Leipzig, Insel, 221-235.
- Irigaray Luce (1974), *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. di Luisa Muraro (2010), *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, Milano, Feltrinelli.
- (2010), "Between Myth and History: The Tragedy of Antigone", in S.E. Wilmer, Audrone Žukauskaitė (eds), *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism*, Oxford, Oxford UP, 197-211.
- Kanz Christine (2012), "Vom beweglichen Denken. Zwischen Exilerfahrung, Psychoanalyse und Judentum" (Riflessioni sul pensiero dinamico. Tra esilio, psicanalisi ed ebraismo), in Anke Gilleir, Barbara Hahn (Hrsgg.), *Grenzgänge zwischen Dichtung, Philosophie und Kulturkritik über Margarete Susman* (Confini tra poesia, filosofia e critica culturale su Margarete Susman), Göttingen, Wallstein Verlag, 126-148.
- Klapheck Elisa (2014), *Margarete Susman und ihr jüdischer Beitrag zur politischen Philosophie* (Margarete Susman e il suo contributo ebraico alla filosofia politica), Berlin, Hentrich&Hentrich.
- Nordmann Ingeborg (1992), "Wie man sich in der Sprache fremd bewegt. Zu den Essays von Margarete Susman" (Muoversi nella lingua da estranei. Sui saggi di Margarete Susman), in Margarete Susman, *Das Nah- und Fernsein des Fremden. Essays und Briefe* (La vicinanza e la lontananza dell'estraneo. Saggi e lettere), hrsg. von Ingeborg Nordmann, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 229-267.

- Perretta Vanda (2008), "Bettina Brentano: una donna di cinquant'anni", in Ead., *Quadrella. Saggi di letteratura tedesca*, a cura di Ursula Bavaj, P.C. Bontempelli et al., Roma, Artemide, 133-151.
- Schor Naomi (1992), "Dieser Essentialismus, der keiner ist – Irigaray begreifen" (Questo essenzialismo che non è pari. Comprendere Irigaray), in Barbara Vinken (Hrsg.), *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika* (Il Femminismo decostruttivista. La cultura letteraria in America), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 219-246.
- Susman Margarete (1910), *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik* (L'essenza della poesia tedesca moderna), Stuttgart, Stecker und Schröder.
- (1912), *Vom Sinn der Liebe*, Jena, Eugen Diederichs. Trad. it. e cura di Anna Czajka e Gerardo Cunico (2007), *Il senso dell'amore*, Reggio Emilia, Diabasis.
- (1992 [1918]), "Die Revolution und die Frau" (La donna e la rivoluzione), in Ingeborg Nordmann (Hrsg.), *Das Nah- und Fernsein des Fremden. Essays und Briefe*, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 117-128.
- (1992 [1926]), "Das Frauenproblem in der gegenwärtigen Welt" (La questione femminile nel mondo contemporaneo), in Ingeborg Nordmann (Hrsg.), *Das Nah- und Fernsein des Fremden. Essays und Briefe*, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 143-168.
- (1928), "Auflösung und Werden in unserer Zeit" (Dissoluzione e cambiamento nel nostro tempo), *Der Morgen. Monatsschrift der Juden in Deutschland*, 4, 335-353.
- (1996 [1929]), *Frauen der Romantik* (Donne del Romanticismo), Frankfurt am Main-Leipzig, Insel.
- (1931), *Probleme der Frau* (Vortrag) (Problemi delle donne, conferenza), dattiloscritto inedito dal lascito di Margarete Susman, Konvolut Aufsätze über das Frauenproblem, Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Susman.
- (1931), "Frau und Geist" (La donna e lo spirito), *Die Literarische Welt*, 12, 1-2.
- (1954 [1933]), "Wandlungen der Frau" (Cambiamenti della donna), in Manfred Schlösser (Hrsg.), *Gestalten und Kreise* (Figure e cerchi), Stuttgart-Konstanz, Diana Verlag, 160-177.
- (1992 [1933]), "Rahel Varnhagen von Ense. Zu ihrem 100. Todestag" (Rahel Varnhagen von Ense. Per il 100° anniversario della sua morte), in Ingeborg Nordmann (Hrsg.), *Das Nah- und Fernsein des Fremden. Essays und Briefe*, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 169-182.
- (1964), *Ich habe viele Leben gelebt. Erinnerungen* (Ho vissuto molte vite. Ricordi), Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.
- Svandrlik Rita, a cura di (1992), *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, Urbino, Quattroventi.
- (1992), *Introduzione*, in Ead., *Il riso di Ondina. Immagini mitiche del femminile nella letteratura tedesca*, Urbino, Quattroventi, 9-31.
- (2010), "Weibliche Gründungen/Grenzverwischungen: Bettine von Arnim und einige Nachfahrrinnen" (Fondazioni al femminile/cancellazione dei confini: Bettine von Arnim e alcune sue eredi), in Paul Geyer, Anja Ernst (Hrsgg.), *Die Romantik: ein Gründungsmythos der Europäischen Moderne* (Il Romanticismo: un mito fondatore della modernità europea), Bonn, Bonn UP, 569-586.
- Weigel Sigrid (1989), *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen* (La voce della medusa. Percorsi di scrittura nella letteratura femminile contemporanea), Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Wolf Christa (1993 [1983]), *Voraussetzung einer Erzählung: Cassandra. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Hamburg, Luchterhand. Trad. it. di Anita Raja (1984), *Premesse a Cassandra. Quattro lezioni su come nasce un racconto*, Roma, E/O.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ:

RILETTURE TEORICHE

Poetica, teoria letteraria e teoria della letteratura¹

Enza Biagini

Università degli Studi di Firenze (<enza.biagini@unifi.it>)

Abstract

The article – a foretaste of *Teoria della letteratura. Saggi*, forthcoming in the series “Moderna/Comparata” edited by Anna Dolfi (Firenze UP) – aims to foreground literary theory, looking back at its beginnings in the early post war period which coincided with the spread of Formalist theories. After its emergence in the mid-20th century, Formalism can now revert to being the subject of investigation in a more aware, well established historical perspective. This gives rise to an exhaustive new look at Boris Tomaševskij’s “Introduction” to his *Teorija literatury* (1925), an early handbook on this field of research, and the essay entitled “Quelques produits du ‘Formalisme’ russe” by Nina Gourfinkel and Philippe Van Tieghem, published in 1932 in *Revue de Littérature comparée*.

Keywords: *Russian formalism, research and didactic literature, poetics, theory of literature*

¹ Contributo presentato al “Convegno Internazionale di studi interculturali e comparatistici” dal titolo “Le teorie della letteratura nella modernità”, Istituto di Filologia Moderna, Università degli Studi di Urbino, 12-13 ottobre 2004, giornate coordinate da Gualtiero De Santi. Edito nel volume *Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali* (a cura di Andrea Csillaghy, Antonella Riem Natale, Milena Romero Allué, Roberta de Giorgi, Andrea del Ben, Lisa Gasparotto, Udine, Forum editrice universitaria, 2011, 277-294), questo contributo costituisce un’anteprima del volume (dal titolo *Teoria della letteratura. Saggi*) in preparazione presso la collana Moderna/Comparata (<<http://goo.gl/LFm2ea>>, 11/2015) diretta da Anna Dolfi per la Firenze University Press, ma la sua presenza sulla rivista *LEA* ha essenzialmente la funzione di ricollocare la Teoria della letteratura tra due cronologie: quella attuale e, soprattutto, quella iniziale, che ha coinciso con la diffusione delle teorie formaliste (all’incirca cento anni or sono) che, mi sembra, non debbano essere dimenticate. Da qui il senso di una riproposta integrale del preambolo di Boris Tomaševskij (“Definizione della poetica”), presente nel volume *Teorija literatury* (1925; trad. it. *Teoria della letteratura*, 1978, *infra*, 519-529) considerato come il primo manuale moderno della disciplina e che, per altro, è materia di commento nel saggio qui edito insieme alla nota sui formalisti russi a cura di Nina Gourfinkel e Philippe Van Tieghem (1932). Per le vicende editoriali del manuale vd. *infra*, 519, nota.

‘Fragen zeitgenössischer Dichtung’ – dieser Titel wurde gewählt für eine erste Reihe von Vorlesungen, und als ich mit der Arbeit beginnen wollte, bis zuletzt fast unfähig, einen Ansatzpunkt zu finden für diesen Versuch, der mir nicht geheuer ist, überlegte ich noch einmal den Titel. Sollten denn hier Fragen behandelt werden, die schon gestellt sind, welche übrigens, und wo gestellt und von wem? Oder sollten gar Antworten gegeben werden? Kennen Sie denn die Autoritäten, glauben Sie denn an solche, die da Fragen austeilen und Antworten liefern? Und vor allem, um welche Fragen könnte es sich eigentlich handeln? (Bachmann 1978 [1959], 183)²

Les travaux théoriques sont nombreux mais les résultats restent souvent inaccessibles; enfermée dans des terminologies spécialisées, voire dans des jargons obscurs, la théorie littéraire semble devoir rester le domaine privé de quelques-uns, au lieu de fournir à l'ensemble des enseignants et des étudiants, et à tout honnête homme, des outils commodes permettant une lecture meilleure et approfondie, donnant accès à des textes réputés difficiles, bref, des instruments susceptibles de contribuer largement au ‘plaisir du texte’. (Kibédi Varga 1981, 9)³

Fra le due Guerre, le vicende ulteriori del Formalismo sembrano biforcarsi in una Storia Postuma e una Storia Segreta. In Europa e in America la teoria comincia a farsi strada, a fatica: fra tribolati espatri e pubblicazioni ‘invisibili’ di ‘professori incaricati’ a Uppsala, a Istanbul, a Copenaghen... (Arbasino 1971, 413)

1. *Chi è il teorico della letteratura?*

Da diversi anni, voci autorevoli parlano di “crisi della disciplina” (a partire da Todorov, uno dei “padri fondatori” contemporanei, passato francamente a scritti autobiografici e a studi culturali, fino a Antoine Compagnon, Segre, Lavagetto, Spivak...)⁴. L’esame delle cause di una certa disaffezione alla teoria

² “Problemi di poetica contemporanea”: questo il titolo che è stato scelto per un primo ciclo di lezioni, e quando stavo per mettermi al lavoro, fino all’ultimo quasi del tutto incapace di trovare un punto di avvio per questo tentativo che mi sembrava sospetto, tornai a riflettere sul titolo. Avrei dovuto trattare questioni già poste da altri? E quali, in tal caso? E dove e da chi? O addirittura mi si chiedevano risposte? Quali sono secondo voi le autorità, ci credete voi a quelli che si ritengono autorizzati a dispensare domande e fornire risposte? E, soprattutto, di quali domande si potrebbe trattare?”. Il testo citato fa parte di “Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung” (Lezioni di Francoforte: Problemi di poesia contemporanea), Bachmann 1978 [1959], 183. Trad. it. di Perretta 1993, 14.

³ “I lavori teorici sono numerosi ma i risultati restano spesso inaccessibili; chiusa in termini specialistici, al limite in un gergo oscuro, la teoria della letteratura sembra dover restare il campo privato di pochi, invece di offrire all’insieme dei docenti, degli studenti e a ogni persona comune, strumenti utili per consentire una lettura migliore ed approfondita, dando accesso a testi reputati difficili; in breve, strumenti suscettibili di contribuire in larga misura al ‘piacere del testo’” (trad. mia).

⁴ Ma Compagnon (2000) lo dimostra, non è facile rinunciare alla “seduzione della teoria” (e non è il solo; Giovanni Bottioli, ad esempio, chiude con una bella immagine sul futuro la nota introduttiva al suo ultimo libro: 2006, xix). Mentre, da altri versanti ancora (Eagleton 1998, Muzzioli 2000, Mordenti 2013 [2007]), viene avanzata l’esigenza della figura del “teorico militante”.

della letteratura porterebbe a considerazioni troppo analitiche⁵: perciò ne indicherò solo alcune, per altro di natura intrinseca, che consistono in un certo allontanamento dalle metodologie linguistico-formali e nel prevalere di una nuova temperie cultural-storicistica, che in questi anni recenti sembra “spiazzare” lo spirito sistematizzante della teoria della letteratura, i cui studi riguardano, com'è noto, i temi di poetica generale, i principi, le definizioni e i tentativi di codificare un'attualità artistica “incodificabile”. Tutto questo, in ogni caso, è lontano dall'esclusivo radicamento nelle ragioni linguistiche alle quali si riferiva ancora Valéry quando, nel 1938, in anni già post-formalisti, scriveva:

La littérature est, et ne peut pas être, autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage. Elle utilise, par exemple, à ses fins propres, les propriétés phonique et les possibilités rythmiques du parler, que le discours ordinaire néglige. Elle les classe même, les organise, et en fait quelquefois un emploi systématique, strictement défini. (1945, 289-290)

La letteratura è e non può essere altro che una specie di prolungamento e di applicazione di alcune proprietà del linguaggio. Utilizza, ad esempio, ai propri fini, le proprietà foniche e le potenzialità ritmiche della lingua parlata, che il discorso comune traslascia. Le classifica, le organizza e ne fa talvolta un uso sistematico, rigorosamente definito.⁶

A tal proposito, posso solo accennare, in modo sommario, alle due diverse linee di riflessione possibili sul tema della crisi: quella della *didattica* e l'altra della *ricerca*.

È noto che gli scenari di chiusura trovano soprattutto larga eco proprio nelle prospettive della ricerca. Ma anche qui, sebbene, in modo generale, la teoria della letteratura mostri di aver esaurito la propria vocazione formalizzante (tutto sommato innovativa, durata quasi un secolo) e sembri minoritaria, rispetto alle voci che la saggistica militante propone, non si può dire che vi sia penuria di studi teorici di varia natura, sui generi letterari, sui temi, sulle immagini, sulle aree culturali: gender, ecocritica, geocritica. . .

La fitta tipologia di lavori, che è possibile citare, potrebbe anche far pensare a una facile smentita dell'ipotesi avanzata di crisi. Il fatto è che, in realtà, l'“estensione di campo” a contesti extraletterari prospettata, ad esempio, da Jonathan Culler (1997; trad. it. 1999), non è senza risvolti problematici: perché la teoria della letteratura, nella sua accezione, diciamo “disciplinare”, pare, da un lato, sconfinare nella teoria della cultura e, dall'altro, sovrapporsi ai campi della comparatistica letteraria (che lavora, anche se con intenti diversi, sui generi, temi, poetiche, rapporti tra le arti, transcodificazioni espressive, ecc.).

⁵ E da me già viste altrove. Si veda: “Tra critica e teoria della letteratura. Le ultime tendenze”, in Orvieto 2003. Ma, a tal proposito, si veda anche, di Alberto Cadioli (2006), l'acuta ricognizione che accompagna il bel ricordo di Franco Brioschi, nella ristampa allo storico volume dello studioso, *La mappa dell'impero* (1983).

⁶ Se non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

Ho tracciato un quadro a grandi linee e molto schematico perché penso che, in materia di questioni epistemologiche della disciplina, sia stato detto molto; tuttavia, nel caso specifico, mi sembra che la sovrapposizione degli interessi di ricerca comporti solo valutazioni di reciproco scambio e di arricchimento. Insomma, su tale versante, mi pare non proficua una distinzione “identitaria” rigida (come nei confronti degli ambiti vicini: la critica, la storia letteraria, la sociologia della letteratura...). Viceversa, sul fronte della didattica – e qui accenno solo alle questioni del secondo percorso di riflessione – tali frontiere sono forse più funzionali⁷.

Credo che io debba una spiegazione dicendo subito che, nel titolo, “teoria letteraria” equivale a “teoria della letteratura”. E penso sia utile anche una spiegazione circa il carattere fin troppo specifico del titolo. Il fatto è che, sotto il profilo *storico*, non ci sono novità sostanziali da segnalare nella teoria della letteratura: chi ne volesse fare la storia avrebbe soltanto da ripercorrere la linea che, ad esempio, da Aristotele, si dirama fino ai trattatisti cinquecenteschi, a Batteux, a Madame de Staël, ai formalisti russi, al *New criticism* e ai neo-formalisti degli anni Sessanta. Sotto il profilo *teorico*, invece, meno lineari sono le questioni che “entrano” nella teoria della letteratura, a partire da quelle terminologiche (e quindi sostanziali). In quanto all’accento su tali aspetti problematici, non intendo neppure dare l’impressione di voler toccare i troppi temi, che si possono definire tali, a proposito di teoria della letteratura: tratterei solo quelli che mi appaiono essenziali perché implicati nella definizione intrinseca del suo status. Perciò, temo che torneranno argomenti noti e ovvi; spero di riuscire solo ad esporli e, magari, a problematizzarli un po’.

Segnalo, per esemplificare, due aneddoti che si prestano a considerazioni di carattere generale e di natura, per così dire, “identitaria”. E qui raccolgo anche le perplessità di qualche studente a spiegare cosa significhi occuparsi di teoria della letteratura. Mi riferisco a due episodi rivelatori, che mi permetteranno di mettere a fuoco qualche aspetto di carattere intrinseco allo stato della disciplina. Il primo rileva dall’esperienza dei laureandi in teoria della letteratura che, ogni volta, devono spiegare che gli studi teorici si occupano delle definizioni circa la natura, la funzione e i modi di studio della letteratura (e quindi di principi

⁷ Proporrei uno sguardo sulle questioni teoriche che erano previste nella cosiddetta “parte generale” del piano delle lezioni fiorentine di teoria della letteratura, per il primo modulo di “Istituzioni di critica e teoria della letteratura” che si articolava in più questioni. Parte prima: Breve quadro storico. Sviluppo di quattro domande di base: 1) Che cosa è la teoria della letteratura? Differenze e rapporti con altre modalità di riflessione sulla letteratura (la critica letteraria, l’estetica, l’ermeneutica, la saggistica, la storia letteraria, ecc), relazione con i concetti concorrenti di poetica, idea e teoria letteraria. 2) Che cosa è la letteratura (repertorio storico delle definizioni della letteratura da parte dei teorici). 3) Come si studia la letteratura? (cenni e storia delle teorie e metodi della critica letteraria). 4) Cosa studia la teoria della letteratura? (esame dei concetti di genere, tema, imagologia e movimenti letterari). Parte seconda: Lettura e commento di brani di testi teorici e letterari per verificare, nella pratica, come nascono le teorie e l’uso che se ne fa.

ricorrenti e comuni a più letterature). E, perciò, da un lato, non sono detentori di poteri particolari circa la capacità di definire la letteratura, bensì si limitano a storicizzarne le definizioni proposte dalla tradizione; dall'altro, possono non essere particolarmente indirizzati verso singole storie letterarie nazionali, oppure verso un determinato periodo di queste. Infatti, le questioni di poetica, di temi, di genere, di teorie critiche, solitamente indicate nei manuali come di "competenza" delle ricerche teoriche, o come contesto da cui trarre definizioni, non sono circoscrivibili ad un solo campo della storia letteraria ma riguardano molte aree, compresa quella nazionale. Per altro, è anche per tale ragione che la teoria della letteratura è, se si vuole, solo "metodologicamente" comparatista, appunto perché anche il contatto con la comparatistica è di ordine funzionale. Alla teoria non interessano le differenze, se non in vista di definizioni comuni, da utilizzare come "invarianti". Naturalmente, Wellek e Warren ci rassicurano ancora validamente, quando spiegano il limite e le zone di contatto fra gli interessi del critico, del teorico e dello storico della letteratura e Claudio Guillén⁸, dal canto suo, ci conforta circa i confini condivisi ma distinti, rispetto alla comparatistica. In realtà, all'atto reale, la situazione è confusa anche logisticamente. Ad esempio, mentre negli Stati Uniti esistono grandi dipartimenti di letteratura comparata e di teoria, in Francia, paese di grandi nomi di teorici, si tende ad insegnare la teoria della letteratura non in quanto disciplina "singola", bensì compresa nell'ambito della cosiddetta letteratura generale e (o) comparata, sociologia della letteratura, storia e teoria dei generi, narratologia...⁹; e da noi, conosciamo la situazione, visto che si è dinanzi a bilanci non troppo entusiasmanti.

Il secondo aneddoto riguarda l'aspetto di sostanza delle varianti terminologiche in cui, al di là dell'ambito più ampio, quello disciplinare, la "teoria della letteratura", corrisponde più genericamente a "poetica, idea e teoria letteraria". Mi è capitato di ascoltare un'ottima relazione dal titolo "Benedetto Croce teorico della letteratura", in cui, con mia sorpresa, proprio notando il carattere competente e ben articolato delle riflessioni proposte, mi sono accorta che il filo del ragionamento non si è mai discostato da considerazioni incentrate, da un lato, sulla presentazione delle idee estetiche del pensiero crociano (i concetti di "intuizione-espressione", di "poesia - non poesia", di "lirismo") e, dall'altro, sulla descrizione dell'idea e pratica della critica militante (basate sulla caratterizzazione e sul giudizio di valore). Il Croce, diciamo, più facilmente "catalogabile" come teorico della letteratura, quello che fa precedere il libro più celebre della sua produzione matura, *La poesia* (1936), da un intero capitolo di classificazione della letteratura, non veniva ricordato, né era stata menzionata la cura dell'edizione delle *Lezioni desanctisiane*, che, in modo sintomatico, Croce sceglie

⁸Mi riferisco rispettivamente a Wellek, Warren (1949 [1942]; trad. it. 1956) e Guillén (1985; trad. it. 1992 [1985]). Per gli incroci tra letteratura generale e la comparatistica si veda anche Pageaux (2004).

⁹Per la situazione francese, rinvio alle questioni trattate da Compagnon (1998; trad. it. 2000) 3-21.

di intitolare *Teoria e storia della letteratura* (1926). Insomma, per circoscrivere l'aspetto dell'attività crociana, lo studioso si è rivolto soprattutto al critico e al filosofo, identificando completamente l'ambito (evidentemente sentito come più specifico) della teoria della letteratura con quello concettuale dell'idea della letteratura e delle teorie critiche. Ovviamente, non c'è niente di sbagliato, in linea di principio; tuttavia, un rinvio all'attività teorica più connotata sarebbe stato utile e, nel contempo, più dirimente e più completo.

2. Poetica e teoria della letteratura

È vero però che questa doppia accezione, l'una che "nomina" l'ambito disciplinare e l'altra che equivale a una definizione, o a una concezione della letteratura, crea qualche complicazione. Intendo, con questo, ricordare che l'aspetto problematico, per i teorici, non concerne soltanto l'imprendibilità dell'oggetto (vale a dire, la definizione della letteratura), bensì, nuovamente, lo statuto della teoria della letteratura, che, sostanzialmente, da un lato, è definizione della letteratura mentre, dall'altro, serve a indicare il luogo che fa convergere, da diversi campi e contesti, concetti fondanti e possibilità di definizioni concorrenti: provenienti cioè dalla poetica, dalla retorica, dalla critica, dall'estetica, dalla teoria dei generi, dalla linguistica e dai vari presupposti delle scienze umane. Del resto, proprio per quest'ultimo aspetto, Culler, pur riuscendo a proporre una griglia sufficientemente ridotta e funzionale delle peculiarità della teoria (la qualità "analitica", "autoriflessiva", "interdisciplinare" e di "critica del senso comune"), ogni tanto scherza proprio sul suo carattere "terroristico". Jonathan Culler non si riferisce tanto all'"estensione" della teoria della letteratura (che coincide con quella della letteratura) – di cui si occupa invece Compagnon – quanto all'"estensione" delle letture necessarie a "raccapezzarsi":

At times, theory presents itself as a diabolical sentence condemning you to hard reading in unfamiliar fields, where even the completion of on task will bring not respite but further difficult assignments. ('Spivak? Yes, but have you read Benita Parry's critique of Spivak and her response?')... The unmasterability of theory is a major cause of resistance to it. No matter how well versed you may think yourself, you can never be sure whether you 'have to read' Jean Baudrillard, Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Hélène Cixous, C.L.R. James, Mélanie Klein, or Julia Kristeva, or whether you can 'safely' forget them... A good deal of the hostility to theory

Qualche volta, la teoria si presenta come una sentenza diabolica che ci condanna a faticose letture in ambiti a noi non familiari, dove anche raggiungere un obiettivo non significa una tregua ma ulteriori difficili mete ('Spivak? Sì, ma hai letto la critica che fa Benita Parry di Spivak e la sua risposta?')... l'impossibilità di padroneggiare la teoria è uno dei principali motivi di resistenza ad essa. Per quanto preparati ci si possa sentire, non si può essere mai sicuri se si 'devono leggere' Jean Baudrillard, Michail Bachtin, Walter Benjamin, Hélène Cixous, C.L.R. James, Mélanie Klein o Julia Kristeva, o se li si può dimenticare 'senza rischi'... Buona parte dell'ostilità nei confronti

no doubt comes from the fact that to admit the importance of theory is to make an open-ended commitment... Theory makes you desire mastery: you hope that theoretical reading will give you the concepts to organize and understand the phenomena that concern you. But theory makes mastery impossible, not only because there is always more to know, but, more specifically and more painfully, because theory is itself the questioning of presumed results and the assumptions on which they are based. (Culler 1997, Chapter 1: "What is Theory?")

della teoria viene indubbiamente dal fatto che ammettere l'importanza della teoria significa sottoporsi a un impegno senza fine... La teoria ci fa desiderare di poterla padroneggiare: speriamo che le letture di opere teoriche ci forniranno le concezioni necessarie a organizzare e comprendere i fenomeni che ci riguardano. Ma la teoria rende una sua padronanza impossibile, non solo perché c'è sempre qualcosa in più da conoscere, ma – più in particolare e più drammaticamente – perché la teoria significa di per sé mettere in questione presunti risultati e gli assunti su cui sono basati. (Trad. it. di Castelli 1999, 35)

Culler, giustamente, non menziona i contatti di confusione che la lingua inglese un po' gli riduce. In realtà, senza voler aggiungere questioni di ulteriore "terrorismo", se si entra in modo veloce proprio nel contesto delle denominazioni concorrenti che stanno "dentro" la teoria della letteratura, torna ancora utile (e molti manuali più o meno recenti lo fanno) rivolgere uno sguardo proprio ai termini equivalenti o ai concetti che appartengono in maniera intrinseca alla teoria della letteratura: quelli di "poetica", in quanto sinonimo "di teoria della letteratura"; di "idea della letteratura" e di "teoria letteraria".

Si tratta di contatti che si dirimono facilmente e, talvolta, piuttosto che confusione, ingenerano qualche necessità di precisazione. La poetica antica, ad esempio, fa parte della teoria della letteratura (come tutte le poetiche precettistiche) e, in quanto ambito storico originario, contiene già tutte queste specificazioni di significato. Non a caso i formalisti russi hanno volutamente riattualizzato proprio il termine classico, affidandogli però nuove prospettive. Ma vale la pena ricordare quanto si legge in Boris Tomaševskij:

Задачей поэтики (иначе – теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений. Объектом изучения в поэтике является художественная литература. Способом изучения является описание и классификация явлений и их истолкование. (1999 [1931⁶], 13; <<http://goo.gl/МрKwHn>>, 09/2015)

Compito della poetica (o in altri termini, della teoria dell'arte verbale [slovesnost'] o letteratura) è lo studio dei modi in cui sono costruite le opere letterarie. La poetica ha come oggetto di studio la letteratura d'arte. Tale ricerca si realizza attraverso la descrizione e la classificazione dei fatti e la loro interpretazione. (Trad. it. di Di Salvo 1978, 25)⁹

¹⁰ È utile ricordare che tale impostazione metodologica della teoria della letteratura, anche senza passare attraverso la ripresa del concetto di Poetica, è comune a tutti i manuali a partire da quello più diffuso di Welles e Warren ai più recenti, citati sopra. E potrei ricordare ancora che Kibédi Varga (1981, 51-69), si occupa proprio di trattare "Metodi e discipline".

Alla stregua dei teorici degli anni Venti, per Tomaševskij non sussistono problemi a porre una netta equivalenza fra teoria della letteratura e poetica – equivalenza risolta, per altro, nella prospettiva di una sorta di sintesi a priori nella linguistica o “arte verbale”. Si veda:

Литература, или словесность, – как показывает это последнее название – входит в состав словесной, или языковой, деятельности человека. Отсюда следует, что в ряду научных дисциплин теория литературы близко примыкает к науке, изучающей язык, т.е. к лингвистике. Имеется целый ряд пограничных научных проблем, которые можно одинаково отнести как к проблемам лингвистики, так и к проблемам теории литературы. Однако имеются специальные вопросы, принадлежащие именно поэтике. (*Ibidem*)

La letteratura o arte verbale, come indica il secondo termine, fa parte dell'attività verbale o linguistica dell'uomo. Ne consegue che, nell'ambito delle discipline scientifiche, la teoria della letteratura è intimamente connessa alla scienza che studia la lingua, cioè la linguistica. Un'intera serie di problemi scientifici di confine si può ricondurre in ugual misura all'ambito della linguistica e della teoria della letteratura. Vi sono però questioni particolari, che appartengono specificamente alla poetica. (Trad. it. *ibidem*)

È vero che tale idea era veramente diffusa tra i formalisti russi, solo che a Tomaševskij si deve riconoscere la riflessione più compiuta in un ambito importante come quello dell'introduzione al primo manuale moderno di teoria della letteratura (che servirà da modello a quello, successivo di quasi vent'anni, che scriveranno Wellek e Warren). Che cosa, dal nostro punto di vista, è ancora utile cogliere nella pur breve premessa dedicata alla “Definizione della Poetica” (“Определение поэтики”)? Due aspetti almeno: l'importanza attribuita all'espressione verbale (nell'arte e nella comunicazione), che sarà ribadita nelle Tesi di Praga e nelle note “funzioni” della lingua di Roman Jakobson e, appunto, l'equivalenza stabilita tra poetica e teoria della letteratura. Come si ricorderà, Tomaševskij in questa sua “Definizione” non coinvolge altre accezioni inerenti il termine di poetica, non implica esplicitamente, cioè, il senso concorrente di poetica come “riflessione sulla letteratura” o “idea della letteratura” o teoria letteraria (perciò non parla di mimesi, che, appunto, è anche la prima proposta di teoria della letteratura, nell'accezione di idea e teoria letteraria). Questo non significa che egli non abbia in mente una propria definizione della letteratura, in quanto idea o teoria letteraria; anzi, questa è chiara e consiste nella convinzione, per altro condivisa da tutti i formalisti russi, che l'*opera letteraria* sia *costruzione verbale*, resa convenzionale grazie ai presupposti della tradizione:

В элементарной форме всякое удачное выражение, запомнившееся и повторяемое, является литературным произведением...

Ogni espressione riuscita, conservata nella memoria e riproducibile, è in forma elementare un'opera letteraria...

Ta­ким образом, ли­тературное произ­веде­ние обладает двумя свой­ствами: 1) неза­ви­си­мостью от слу­чай­ных бы­товых усло­вий произ­несения и 2) за­креп­ленной неиз­мен­ностью текста. Ли­тература есть само­ценная фик­си­ро­ванная речь. (Ivi, 14)

L'opera letteraria possiede dunque due proprietà: 1) non dipende dalle circostanze contingenti in cui viene detta e 2) è fissata in un testo immutabile. La letteratura è linguaggio autonomo fissato. (Trad. it. ivi, 26)¹⁰

Simili definizioni sono arcinote; tuttavia, l'argomentare più fruttuoso, per le nostre questioni di "concorrenza terminologica" tra poetica e teoria, consiste nel tentativo di Tomaševskij (quasi alla stregua di André Batteux) di fare entrare tutto in un "unico principio", governato dalla poetica (o teoria dell'"arte verbale", *slovesnost*), intesa non solo come sede delle definizioni, bensì come "metodo" di studio letterario. Non è casuale la sua preoccupazione di tracciare la differenza fra approccio teorico (di descrizione e classificazione) e approccio storico (l'evoluzione letteraria) e, soprattutto, nell'attribuire alla poetica proprio una funzione metodologica opposta a quella storica. E infatti, dopo aver spiegato i caratteri "evolutivi" e individualizzanti dell'approccio storico, Tomaševskij scrive:

Иной подход – теоретический. При теоретическом подходе литературные явления подвергаются обобщению, а потому рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения литературных произведений. Каждое произведение сознательно разлагается на его составные части, в построении произведения различаются приемы подобного построения, т.е. способы комбинирования словесного материала в художественные единства. Эти приемы являются прямым объектом поэтики. (Ivi, 15-16)

Diverso è l'approccio teorico. In questo caso, i fatti letterari vengono generalizzati, e quindi considerati non nella loro individualità ma come il prodotto dell'applicazione di leggi generali di costruzione delle opere letterarie. Ogni opera viene a bella posta smembrata nelle sue parti componenti, e nella sua struttura si individuano i procedimenti costruttivi, cioè il modo in cui il materiale verbale viene combinato in unità artistiche. Questi procedimenti sono l'oggetto vero e proprio della poetica. (Trad. it. ivi, 27)

Ma si noti l'ulteriore definizione circa la competenza – "storica" e "generale" – attribuita alla poetica:

¹¹ A tal proposito, mi sembra giusto che, richiamando le fonti della teoria, Bottirolì abbia riconfermato a de Saussure il ruolo preponderante (accanto a Freud e a Heidegger). Si veda "Ferdinand de Saussure" in Bottirolì 2006, 3-34. Naturalmente, il manuale riserva una larga parte anche alle teorie formaliste (ivi, 35-95).

Если внимание обращено на исторический генезис, на происхождение этих приемов, то мы имеем историческую поэтику, которая прослеживает исторические судьбы таких изолируемых в изучении приемов. Но в общей поэтике изучается не происхождение поэтических приемов, а их художественная функция... В общей поэтике функциональное изучение литературного приема и является руководящим принципом в описании и классификации изучаемых явлений. (Ivi, 16)

Se l'attenzione è rivolta alla genesi storica, all'origine dei procedimenti, abbiamo la poetica storica, la quale ripercorre le vicende storiche dei procedimenti individuati dalla ricerca. Ma la poetica generale non studia l'origine dei procedimenti poetici, bensì la loro funzione artistica... Nella poetica generale, è appunto l'analisi funzionale del procedimento letterario a costituire il principio-guida della descrizione e della classificazione dei fatti studiati. (Trad. it. ivi, 28)¹¹

La poetica come approccio teorico quindi, e si sa che quello dell'approccio teorico è stato l'aspetto più rivoluzionario, polemico e, del resto, fortemente dibattuto, delle concezioni formaliste. Un aspetto, però, talmente connotante da essere ancora valutato con attenzione in una *Chronique* del 1932, firmata da Nina Gourfinkel e da Philippe Van Tieghem, dove si insiste proprio nel definire i metodi formalisti come caratterizzati da una "volonté du formalisme d'opposer un point de vue *statique* au point de vue *historique*"¹². E soprattutto, nel puntuale resoconto dei due studiosi, appare evidente l'interesse per quelle "innovations fécondes" che, al di là di qualche esagerazione (che avrebbero "précipité leur déclin"), sono valutate positivamente proprio in vista di un'applicazione agli studi di letteratura comparata e della storia letteraria in genere. L'argomento che dà maggior peso all'utilità prospettata è sostenuto, infatti, dalla considerazione che "l'oeuvre d'art, objet essentiel de l'histoire littéraire sous toutes ses formes, livrera plus sûrement son secret si l'on étudie ses procédés formels que si l'on analyse son contenu sentimental, intellectuel ou moral" (ivi, 434; "[Riteniamo che] l'opera d'arte, oggetto fondamentale della

¹² È utile, però, vedere che tale attribuzione di ruoli è seguita da un memento importante circa il fatto che "nella poetica bisogna sempre tenere presente l'aspetto evolutivo". Tomaševskij, in sostanza, mette in conto il rischio dell'appiattimento storico, in quanto "il medesimo procedimento può assumere una diversa funzione artistica a seconda che, ad esempio, contraddistingua il modernismo letterario e venga quindi percepito come fuori dell'ordinario, violazione della tradizione o, viceversa, sia un elemento di tale tradizione, un tratto distintivo della 'vecchia scuola'" (*ibidem*). Insomma, al teorico, più che mai, non deve fuggire la storia!

¹³ Gourfinkel, Van Tieghem (1932), 425-426. La nota informatissima dei due studiosi appare ancora molto attuale per il tenore delle valutazioni intorno alle "discussioni dei metodi della storia letteraria". Si veda la traduzione italiana del testo, *infra*, 531-545.

storia letteraria in tutte le sue forme, riveli di più il suo segreto se si studiano i suoi procedimenti formali piuttosto che il suo contenuto sentimentale, intellettuale o etico”, Gourfinkel, Van Tieghem 2015, *infra*, 545). Tomaševskij è lungi dall’implicare la letteratura comparata; semmai, il suo progetto di un recupero funzionale ed esteso del concetto di poetica prevede un altro *repêchage*: quello della retorica, in vista di un articolato prospetto di nuove competenze metodologiche, tutto interno all’ipotesi di una “teoria generale della letteratura” (o “poetica generale”), destinata allo studio di tutte le forme, comunicative ed espressive, del linguaggio. Ed egli spiega che:

Дисциплина, изучающая конструкцию нехудожественных произведений, называется риторикой; дисциплина, изучающая конструкцию художественных произведений, – поэтика. Риторика и поэтика слагаются в общую теорию литературы. (Ivi, 15; <<http://googl/MpKwHn>>, 09/2015)

La disciplina che studia la costruzione delle opere non artistiche si chiama retorica; quella che studia la costruzione delle opere d’arte poetica. Retorica e poetica compongono la teoria generale della letteratura. (Trad. it. ivi, 27)

Qualche decennio dopo, sarà ovviamente la semiotica a prendere campo nella descrizione dei meccanismi di senso del “linguaggio prosaico” (e addirittura del sistema delle arti e della comunicazione); per allora, allo studioso interessava soprattutto introdurre un metodo di descrizione e di classificazione nella storia letteraria e il termine “poetica” è riscoperto per farne qualcosa d’altro, vale a dire un metodo, in vista di una storia dei procedimenti artistici (proprio nel senso del “fare” artistico, del *poién*, dell’*artificio* di Šklovskij). Comunque sia, per secoli, i commentatori della poetica aristotelica hanno utilizzato i precetti aristotelici alla stregua di indicazioni (e di vaglio analitico) del “fare artistico” (è la nota “critica degli errori” che ha prodotto non poche apologie difensive). Anche se, ripeto, in Tomaševskij è chiaro l’intento di un recupero esplicitamente indirizzato nel senso di un’accezione nuova (la teoria della letteratura) e consapevole del concetto classico che, appunto, consiste nel riconoscere alla poetica (generale e storica) una funzione metodologica fondamentale nell’approccio teorico della letteratura. L’equivalenza posta all’inizio tra la poetica e la teoria dell’arte verbale o letteratura ha comportato, dunque, nella riscoperta, una sorta di spostamento e un ampliamento di applicazione. Del resto, l’operazione non è stata senza successo, perché, si è già detto, non è forse per ragioni affini che Jakobson intitolerà il suo celebre saggio su “Linguistica e poetica” (1958), servendosi proprio della formula “funzione poetica”, per designare le peculiarità “tecniche” del linguaggio dell’arte? E non è dovuto anche a questo precedente la circolazione di titoli come *Poétique de la prose* (Tzvetan Todorov 1971; trad. it. *Poetica della prosa*, 1989), *Problemy poetiki Dostoevskogo* (Michail Bachtin 1963; trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*,

1968) diffusi negli anni dello strutturalismo? Allo stesso modo, ad esempio, quando Umberto Eco argomentava la sua visione di “Poetica dell’opera aperta”, nella sua riflessione, di fatto, faceva esplicitamente convergere tutte le accezioni del termine (dalla poetica classica a quella individuale, alla riflessione circa il proprio fare poetico, alle poetiche storiche – cioè scuole letterarie – e teorie letterarie, 1971 [1962], 27-55).

3. *“Poetica normativa”. Poetiche e teorie letterarie*

Per altro, nel suo appunto di “Definizione della poetica”, Tomaševskij, che appare più interessato a procedere oltre senza fermarsi a spiegare le “utilità” del celebre antecedente classico, quando tratta dei compiti della cosiddetta “poetica normativa” sembra proprio ricalcare le orme della precettistica antica. In realtà, anche in questo caso, si tratta di un richiamo assunto già in un senso moderno (e anceschiano) di “istituzione poetica”. Si veda:

Имеется еще один подход к литературным произведениям, представленный в нормативной поэтике. Задачей нормативной поэтики является не объективное описание существующих приемов, а оценочное суждение о них и предписание тех или иных приемов как единственно закономерных. Нормативная поэтика имеет целью научить, как следует писать литературные произведения. Каждая литературная школа имеет свои взгляды на литературу, свои правила и, следовательно, – свою нормативную поэтику... История литературы является отчасти вскрытием реального содержания нормативной поэтики, определяющей бытие отдельных произведений и эволюцию этого содержания в сменах литературных школ. (Ivi, 16-17; <<http://goo.gl/МрKwHn>>, 11/2015)

È possibile anche un terzo approccio alle opere letterarie: quello rappresentato dalla poetica normativa. Compito di quest’ultima non è di descrivere obiettivamente dei procedimenti esistenti, ma di formulare su di essi un giudizio e prescrivere come unico legittimo questo o quel procedimento. La poetica normativa si propone di insegnare come si devono scrivere opere letterarie. Ogni scuola ha una sua visione della letteratura, le proprie regole e, di conseguenza, una poetica normativa... La storia della letteratura è in parte la manifestazione del contenuto reale della poetica normativa, che determina il modo di essere delle singole opere e l’evoluzione di tale contenuto nell’avvicinarsi delle scuole letterarie. (Trad. it. di Di Salvo 1978, 28-29)

Infatti, a ben guardare, è il riferimento alle “scuole letterarie” a spostarsi verso il nuovo e, cioè, verso il non direttamente recuperato dall’antica forma della “poetica precettistica”:

Что называлось ‘поэтикой’ к началу XIX в., представляло собою смешение проблем общей и нормативной поэтики. ‘Правила’ не только описывались, но и предписывались. Эта поэтика в сущности была нормативной поэтикой французского классицизма, установившейся в XVII в. и господствовавшей в литературе на протяжении двух веков. При относительной медленности литературной эволюции эта поэтика могла казаться незыблемой для современников, и ее требования могли казаться присущими самой природе словесного искусства... Мы не будем ставить себе нормативных задач, довольствуясь объективным описанием и интерпретацией литературного материала, т.е. ограничимся вопросами общей поэтики. (Ivi, 17)

Ciò che all’inizio del XIX secolo veniva chiamato ‘poetica’ era una mescolanza di problemi riconducibili alla poetica generale e a quella normativa. Le ‘regole’ non venivano solo descritte ma anche prescritte. Questa poetica era in sostanza la poetica normativa del classicismo francese, che si era affermata nel XVII secolo e aveva dominato la letteratura per due secoli. Data la relativa lentezza dell’evoluzione letteraria, questa poetica era potuta apparire incrollabile ai contemporanei, e le sue norme sembravano insite nella natura stessa dell’arte verbale... Noi non ci proporremo fini normativi, ma ci accontenteremo della descrizione obbiettiva e dell’interpretazione del materiale letterario, cioè ci limiteremo a problemi di poetica generale. (Trad. it. ivi, 29)

Per allora, tuttavia, il fatto di accantonare le questioni di “poetica normativa”, per dar luogo al percorso prioritario dei “problemi di poetica generale” (e cioè, di teoria della letteratura), liberarono il campo da un altro uso concorrente che, nel corso del secolo, risulterà non più accantonabile; infatti, una volta caduto il presupposto della precettistica (magari sostituita dalla funzione “programmatica”, come in Luciano Anceschi), si vedrà come le “poetiche normative”, menzionate da Tomaševskij vadano già nel senso delle poetiche storiche e delle idee e teorie letterarie. Ecco di nuovo un’attualizzazione, diciamo anche inedita, del termine “poetica” che entra nel contesto della “teoria della letteratura” con meno polemiche (eccetto, è noto, la taccia crociana di ‘pseudoconcetto’) e con una prospettiva d’uso di successo nel corso del secolo, soprattutto in Italia, proprio in quanto modalità teorica di storicizzazione letteraria. Il mutamento non è di poco conto, perché l’ingresso di un senso concorrente provocherà un’estensione di campo nell’ambito della teoria della letteratura con varie soluzioni¹⁴. Ad esempio, nel contesto teorico francese, l’uso molto diffuso del termine *poétique* (che, per altro, sin dagli anni Sessanta resta il titolo di una notissima rivista di teoria della letteratura) riprende in tutto sia l’accezione originaria che quella moderna dei formalisti russi. Vale la

¹⁴ Si vedano “Per una poetica moderna” (1922) in Croce 1948 [1926] e “La poetica empirica” in Croce (1936).

pena di ricordare anche che il progetto valerysta delle sue lezioni di poetica, come in Tomaševskij, riguarda esplicitamente la teoria della letteratura:

Le nom de POÉTIQUE nous paraît convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c'est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d'ouvrages dont le langage est à la fois la substance et le moyen – et point au sens restreint de recueil de règles ou de préceptes esthétiques concernant la poésie... Mais la Poétique se proposerait bien moins de résoudre les problèmes que d'en énoncer. Son enseignement ne se séparerait pas de la recherche même, comme il doit se faire dans tout haut enseignement; et il devrait être abordé et maintenu dans un esprit de très grande généralité. Il est impossible, en effet, de donner à la littérature une idée suffisamment complète et véritable si l'on n'explore pas, pour la situer assez exactement, le champ entier de l'expression des idées et des émotions, si l'on n'examine pas ses conditions d'existence tour à tour dans l'intime travail de l'auteur et dans l'intime réaction du lecteur, et si l'on ne considère pas, d'autre part, les milieux de culture où elle se développe... En résumé, l'objet d'un enseignement éventuel de la Poétique au Collège de France, loin de se substituer ou de s'opposer à celui de l'Histoire Littéraire, serait de donner à celle-ci à la fois un introduction, un sens et un but. (Valéry 1945, 291-293)

Il nome di POETICA ci pare convenire, prendendo il termine nell'accezione etimologica, cioè come nome di tutto ciò che attiene alla creazione o alla composizione di opere in cui il linguaggio sia al contempo sostanza e mezzo – e non nel senso ristretto di insieme di regole o di precetti estetici riguardanti la poesia... La poetica piuttosto che risolvere i problemi tenderebbe a porli. Il suo insegnamento non si dovrebbe separare dalla stessa ricerca, come dovrebbe essere per ogni attività didattica di eccellenza, e dovrebbe essere svolto e mantenuto in uno spirito di grande generalità. Infatti, è impossibile attribuire alla letteratura un'idea sufficientemente completa e vera se non si esplora, per situarla esattamente, il campo intero dell'espressione delle idee e delle emozioni, se non si esaminano le sue condizioni di esistenza di volta in volta nell'intimo lavoro dell'autore e nell'intima reazione del lettore, e se non si considerano, nel contempo, i contesti culturali nei quali si sviluppa... In breve, l'oggetto di un eventuale insegnamento della Poetica al Collège de France, lungi dal sostituirsi o dall'opporci a quello della storia letteraria, sarebbe quello di fornire a quest'ultima insieme una introduzione, un senso e una finalità.

Il programma di Valéry è talmente esplicito da non richiedere altre precisazioni. Questo non significa che la finzionalità del termine "poetica" si possa considerare vincolata unicamente dai riconoscimenti visti fino ad ora. Si consideri, ad esempio, che, sempre in ambito francese, alla stregua di quello inglese e tedesco, è stato messo in circolazione il *doublet*: *théorie littéraire* e *théorie de la littérature* (il titolo del celebre manuale di Wellek e Warren è, appunto, *La théorie littéraire*, 1971) con netta preferenza per il primo, anche se le tre accezioni, *poétique*, *théorie littéraire* e *théorie de la littérature*, sono spesso

usate in modo equivalente. In italiano, invece, il termine “poetica” comporta delle resistenze semantiche, perché, quasi in modo spontaneo, prima che ai presupposti aristotelici (sul “fare poetico”), si tende a riferirsi alle accezioni di poetica dell’autore (in quanto riflessione, pensiero sulla propria opera, cioè: idea della letteratura) o di poetiche storiche (nel senso di Luigi Russo, Walter Binni ecc.). Ricordo qui la definizione di “poetica personale” formulata a suo tempo da Luciano Anceschi:

Nata con la poesia, la *poetica* (e la parola sarà qui usata sempre in quest’accezione) rappresenta la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali... Ogni poetica pretende di essere l’unica poetica, e le poetiche sono infinite. Proprio questo intende e giustifica la nostra fenomenologia che, mentre riconosce in ciascuna di esse poetiche l’universalizzarsi di un aspetto particolare storicamente determinante dell’attività artistica, vede nella ricca molteplicità delle determinazioni di poetica un processo organico di significazione unitaria aperto all’infinito nello sforzo di intenderne sempre e in ogni caso l’impegno umano e l’umana responsabilità. (1990, 5-6)¹⁵

E quella di Walter Binni che, per altro, contiene il richiamo alle distinzioni crociane tra estetica e poetica:

Distrutta dalla meditazione estetico-critica romantica la nozione ibrida di poetica come equivalente estetica e come complesso di regole buone per ogni poeta e magari per ogni tempo... si venne delineando un’accezione nuova della nozione di poetica come intimamente attinente allo stesso operare poetico, come consapevolezza attiva dell’ispirazione. (1974 [1963], 17)¹⁶

Dopo Anceschi, Eco e altri grandi studiosi, non è qui il caso di riproporre le vie attraverso le quali la “rivalutazione delle poetiche... ebbe il suo riconoscimento teorico nel 1936”¹⁷. Dal nostro punto d’osservazione circa gli spostamenti derivati dai contatti e dalle varie accezioni del termine poetica, “dentro” la teoria della letteratura, è evidente che la poetica personale (apparentemente nata “fuori” dalla teoria) sia essa intesa in quanto “arte”, “tecnica” o riflessione individuale sul proprio fare poetico, oppure intesa in quanto storicizzazione delle idee correnti o dell’avvicinarsi delle varie scuole, nel significato visto in Tomaševskij, condivide elementi di area di studio con la teoria della letteratura. Intendo dire che la poetica individuale e le poetiche

¹⁵ In francese, in questi casi, si usa spesso l’accezione *théorie littéraire* o *idée littéraire*; un titolo come *Le poetiche simboliste* non si tradurrebbe, ad esempio, *Les poétiques du symbolisme* (semmai al singolare) bensì *Les théories du symbole* (Todorov), anche se le filiazioni di significato sono evidenti.

¹⁶ In quanto ai *distinguo* nei confronti dell’estetica di Croce e Gentile e la bibliografia coeva di Russo, Binni, Flora, fino a Pareyson e Eco, il rinvio va ancora ad Anceschi 1990, 7 e sgg.

¹⁷ Anceschi si riferisce a Russo ma soprattutto al testo del suo allievo, Walter Binni (1936).

storiche, pur nella loro connotazione fenomenologica ed empirica, offrono gli strumenti per definire, descrivere e classificare i fenomeni letterari secondo i compiti che si dà la teoria della letteratura (o poetica generale). In quanto all'osservazione empirica, vorrei ricordare che ogni riflessione teorica parte da un approccio storico dei fenomeni, per passare al processo di "universalizzazione", ben spiegato da Anceschi. La differenza, che qui sottolineo velocemente, è relativa all'ambito di origine, individuale, personale, non scaturito, per lo meno non sempre intenzionalmente, da presupposti teorici preesistenti, anche se poi, per effetto della storicizzazione, si crea il terreno del riconoscimento e dell'appartenenza e persino del rifiuto da parte dell'autore (il percorso ideale qui esemplificato è quello che segue la manifestazione di una poetica implicita o esplicita che quasi sempre converge con una "corrente" storica). Con quest'ultima estensione di senso, relativamente recente, potrei considerare chiuso il mio breve sguardo sugli aspetti di coesistenza-concorrenza, per così dire, semantica e sinonimica del termine "poetica", nell'ambito della teoria della letteratura; ma proprio l'ultimo ingresso, quello della poetica individuale e storica, richiede un breve accenno a un altro tipo di sovrapposizione di termini (e di interessi) possibile: quello tra idea letteraria, poetica individuale, storica e teoria letteraria. A ben osservare, infatti, quest'ultimo termine, quando è usato come sinonimo di teoria della letteratura contiene i sensi di poetica, nei suoi significati diversi, compreso quello di idea della letteratura; combacia, cioè, perfettamente con il contesto, diciamo, "disciplinare", specifico alla teoria della letteratura. Se, però, si parla di "teorie letterarie" (al plurale), il senso si fa più specifico, equivalente e, talvolta, concorrente, sia del termine di idea letteraria che poetica individuale e storica.

In questo mio abbozzo schematico dovrò limitarmi a segnalare che non sempre, infatti, i termini sono pienamente intercambiabili. Si può, ad esempio, parlare indifferentemente di "teorie del surrealismo" e di "poetiche del surrealismo", mentre suonerebbe meno familiare (ma non sbagliato) lo scambio tra "teorie del romanzo" e "poetiche del romanzo". È facile intuire che mentre la poetica è sempre teoria letteraria (e della letteratura), la reciprocità d'uso non è sempre applicabile, anche se le non-coincidenze sono di natura funzionale, di natura terminologica e, forse, derivano anche da un certo successo nominalistico. Ma vale, comunque, la pena capire se è sempre possibile usare in modo sinonimico i concetti di poetica individuale e storica (parlo cioè delle idee dell'autore e delle "idee correnti" già connotate storicamente: ad esempio, la poetica di Leopardi e la poetica del Romanticismo). È evidente che l'ambito comune è esteso ed appartiene, in particolare, al terreno definito dalle poetiche storiche: per i movimenti letterari come "simbolismo" e "realismo", è sempre possibile, infatti, usare l'equivalente di "teorie letterarie". Vi sono tuttavia esempi meno coincidenti tra il concetto di poetica o teoria letteraria (o teoria della letteratura, nella sua accezione meno ampia, cioè non riferita all'ambito disciplinare). Esistono, cioè, alcuni frangenti che evidenziano la necessità o

l'utilità di distinguere particolari accezioni del concetto di teoria letteraria. Di fatto, le teorie letterarie ampliano il terreno delle poetiche rispetto alla tipologia storicizzata e forse risultano più onnicomprensive e, tutto sommato, meno "marcate" – non a caso, forse, Anceschi (1983) sentirà il bisogno di "uscire" dal concetto di poetica per entrare in quello delle "istituzioni" e Arthur Lovejoy (1948; trad. it. 1982) sentirà il bisogno di parlare di "romanticismi" per abbracciare le varie anime delle teorie romantiche.

A questo punto mi limiterei a qualche riferimento possibile e non sistematico. Cito qualche esempio di non-coincidenza: il termine "poetica" non è generalmente applicato, ad esempio, alle teorie circa lo statuto della letteratura. Già l'ipotesi di Madame de Staël (1800; trad. it. 2000 [1803]), che propone di differenziare la "Littérature du Nord" dalla "Littérature du Midi", si mostra non del tutto coincidente con le poetiche storiche del momento. Ma, per una verifica più vicina a noi, accade lo stesso alle definizioni proposte da Culler ("la letteratura come linguaggio in primo piano", "come integrazione di linguaggio", "come finzione", "come oggetto estetico", "come intertestualità o auto-referenzialità", 1997; trad. it. 1999), oppure alle teorie critiche di Abrams ("mimetiche", "pragmatiche", "espressive", "oggettive", 1953; trad. it. 1976 [1953]) o a quelle più recenti avanzate da Genette quando parla della differenza fra *fiction* e *diction* (2004 [1979]; trad. it. 1994). Ma qui, per chiudere la questione, potrei solo ricordare che in tutti questi casi, a quest'accezione di teoria, corrispondono più semplicemente il vasto campo della poetica come riflessione sulla letteratura e l'incessante crogiuolo delle idee letterarie (un terreno che, per altro, si sovrappone a quello delle idee estetiche). Madame de Staël, in quella sua definizione circa la Littérature du Nord et du Midi, non faceva, infatti, che esprimere la propria idea sulla letteratura.

Qui potrei veramente ricordare un fitto elenco di lavori, da Tynjanov (1929; trad. it. 1968) a Adrian Marino (1974; trad. fr. 1977; trad. it. 1994); da Wimsatt e Brooks (1957; trad. it. 1973-1975) a Kibédi Varga (1981); ma, da noi, per accennare agli incroci possibili, potrei rinviare a studi che, pur trattando di idee letterarie, fanno esplicitamente riferimento alla storia dell'uso del termine "poetica", in quanto idea e teoria letteraria, oppure a studi che, trattando dell'evoluzione dell'idea di letteratura, servono puntualmente a rintracciare l'evoluzione dell'idea della letteratura quale teoria letteraria (o della teoria della letteratura, in senso non disciplinare e di poetica personale)¹⁸.

Quest'ultimo, fugace cenno al vasto campo delle "idee letterarie" (che non tiene conto, ad esempio, dell'ulteriore incrocio dei percorsi comuni tra "idea", "concetto" e "tema") accresce, non di poco, il perimetro della ressa delle corrispondenze, che si intersecano nel campo della teoria della letteratura. Non per questo, tuttavia, si è autorizzati a smettere di interrogarsi sull'uso

¹⁸ Qui sto pensando a due rinvii precisi e rispettivamente a Cataldi (1994, 9-14), Calabrese (1999).

dei termini e sulla storia di tali convergenze. Questo non solo per ragioni identitarie, ma proprio per non perdere di vista l'importanza della giusta collocazione delle domande, rivolte dai teorici ai fenomeni di *poiesis* e di *autopiesis* e di definizione della letteratura¹⁹. L'importanza, in realtà, più che dalle domande o dalla loro costruzione, è data dalle risposte, destinate, come si sa, a rimanere sempre parziali e soprattutto, come avvertiva Tomaševskij (e come ci viene ricordato nel pensiero che segue), senza perdere di vista il legame tra teoria e momento storico:

De façon triviale, quand quelqu'un déclare: 'la poésie c'est...'; 'le roman c'est...'; 'la littérature c'est...'; j'aurais envie de sortir un revolver (que je n'ai pas, je m'empresse de le préciser), ne fût-ce que pour forcer mon interlocuteur à ajouter un complément de temps et de lieu. Une théorie est acceptable quand elle se limite à témoigner des attentes et des conceptions d'une époque et d'une culture donnée; elle devient contestable lorsqu'elle prétend donner le fin mot de la littérature *sub specie aeternitatis*. (Marx 2005, 15)

In maniera grossolana, quando sento qualcuno dichiarare: 'la poesia è...'; 'il romanzo è...'; 'la letteratura è...'; avrei voglia di puntargli addosso una rivoltella (che non possiedo, tengo a precisarlo), non fosse che per spingere il mio interlocutore ad aggiungere un complemento di tempo e di luogo. Una teoria è accettabile quando si limita a testimoniare le attese, le concezioni di un'epoca e di una cultura data; diventa contestabile quando pretende di dare l'ultima parola sulla letteratura *sub specie aeternitatis*.

Riferimenti bibliografici

- Abrams Meyer Howard (1953), *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford UP. Trad.it. di Giovanna Capone (1976 [1953]), *Lo specchio e la lampada: la teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, il Mulino.
- Anceschi Luciano (1983), *Le istituzioni della poesia*, Milano, Bompiani.
- (1990), "Disfatta e riscatto delle poetiche", in Lucio Vetri (a cura di), *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Venezia, Marsilio, 1-14.
- Arbasino Alberto (1971 [1964]), "Viktor Šklovskij", in *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 410-413.
- Bachtin Mihail (1963), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskij pisatel. Trad. it. di Giuseppe Garritano (1968), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.
- Bachmann Ingeborg (1978 [1959]), "Fragen und Scheinfragen", in Ead., *Werke*, vol. IV, München, Piper, 182-199. Trad. it. di Vanda Perretta (1993), "Domande e pseudo domande", in Ead., *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 12-31.

¹⁹ Tali termini, molto centrati per questo breve percorso di incrocio tra poetica e teoria della letteratura, sono quelli evocati da Jean Bessière (2005).

- Bessière Jean (2005), *Principes de la théorie littéraire* (Principi di teoria letteraria), Paris, PUF.
- Binni Walter (1936), *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze, Sansoni.
- (1974 [1963]), *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza.
- Bottiroli Giovanni (2006), *Che cos'è la teoria della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Brioschi Franco (2006 [1983]), *La mappa dell'impero*, Milano, NET.
- Cadioli Alberto (2006 [1983]), "Introduzione", in Franco Brioschi, *La mappa dell'impero*, Milano, NET, i-x.
- Calabrese Stefano (1999), *L'idea di letteratura in Italia*, Milano, Bruno Mondadori.
- Cataldi Pietro (1994), *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, NIS.
- Compagnon Antoine (1998), *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil. Trad. it. di Monica Guerra (2000), *Il demone della teoria: letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi.
- Croce Benedetto (1948 [1926]), "Per una poetica moderna" (1922), in Id., *Nuovi saggi di Estetica*, Bari, Laterza, 315-328.
- (1936), "La poetica empirica", in Id., *La poesia*, Bari, Laterza, 154-159.
- Culler Jonathan (1997), *Literary Theory: a Very Short Introduction*, Oxford, Oxford UP. Trad. it. di Gian Paolo Castelli (1999), *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, prefazione di Francesco Muzzioli, Roma, Armando.
- Eagleton Terry (1983), *Literary Theory: an Introduction*, Oxford, Blackwell. Trad. it. di Fabrizio Dragosei (1998), *Introduzione alla teoria letteraria*, Roma, Editori Riuniti.
- Eco Umberto (1971 [1962]), *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- Genette Gérard (2004 [1979]), *Fiction et Diction*, Paris, Seuil. Trad. it. di Sergio Atzeni (1994), *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche.
- Gourfinkel Nina, Van Tieghem Philippe (1932), "Chronique. Quelques produits du 'Formalisme' russe", *Revue de Littérature comparée*, 12, 1 (Janvier-Mars), 425-434. Trad. it. di Josiane Tourres (2015), "Alcuni prodotti del 'Formalismo' russo", *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, 4- 2015, 530-545.
- Guillén Claudio (1985), "Littérature générale y teoría literaria", in Id., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 85-92. Trad. it. di Antonella Gargano (1992 [1985]), "'Littérature générale' e teoria letteraria", in Claudio Guillén, *L'uno e il molteplice*, Bologna, il Mulino, 91-99.
- Jakobson Roman (1960 [1958]), "Linguistics and Poetics", in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 350-377. Trad. it. di Luigi Heilmann, Letizia Grassi (1966), "Linguistica e Poetica", in Luigi Heilmann (a cura di), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 181-218.
- Kibédi Varga Áron (1981), *Théorie de la littérature* (Teoria della letteratura), Paris, Picard.
- Lovejoy Arthur Oncken (1948), *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, The John Hopkins Press. Trad. it. a cura di Paolo Rossi (1982), *L'albero della conoscenza: saggi di storia delle idee*, Bologna, il Mulino.
- Marino Adrian (1974), *Critica ideilor literare*, Cluj, Editura Dacia. Trad. fr. de Manole Friedman (1977), *La critique des idées littéraires*, Bruxelles, Éditions Complexe.
- Trad. it. di Marco Cugno (1994), *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino.
- Marx William (2005), *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle* (L'addio alla letteratura. Storia di una devalorizzazione XVIII-XX secolo), Paris, Les Éditions de Minuit.

- Mordenti Raul (2013 [2007]), *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Editori Riuniti UP.
- Muzzioli Francesco (2000), *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, Carocci.
- Orvieto Paolo (2003), "Tra critica e teoria della letteratura. Le ultime tendenze", in *La critica letteraria dal Due al Novecento*, vol. XI, "Storia della letteratura italiana", dir. di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1271-1297.
- Pageaux Daniel-Henri (2001), *La lyre d'Amphion. De Thèbes à La Havane: pour une poésie sans frontières*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- (2004), *Trente essais de littérature générale et comparée*, Paris-Budapest-Torino, l'Harmattan.
- Staël-Holstein Anne Louise Germaine [Madame de Staël], *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales 1800*, Paris, Impr. de Crapelet, voll. 1-2 (394, 307), <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61078256>> (09/2015). Trad. it. (2000 [1803]), *Della letteratura (nell'ed. 1803: Della letteratura considerata nei suoi rapporti colle istituzioni sociali)*, a cura di Anna Bellio, Firenze, La Nuova Italia.
- Tynjanov Jurij (1929), *Arhaisty i novatory*, Leningrad, Priboj. Trad. it. di Sergio Leone (1968), *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Šklovskij, Bari, Dedalo.
- Todorov Tzvetan (1971), *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil. Trad. it. di Elisabetta Ceciarelli (1989), *Poetica della prosa*, Roma-Napoli, Theoria.
- Tomaševskij Boris (1999 [1931⁶]), *Teorija literatury*, Moskva, Aspekt press, <<http://goo.gl/MpKwHn>> (09/2015). Trad. it. e introduzione di Maria Di Salvo (1978), *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli.
- Valéry Paul (1945), "De l'Enseignement de la poésie au Collège de France (1938)", in *Variété V*, Paris, Gallimard, 285-293. Trad. it. (1971), *Varietà*, a cura di Stefano Agosti, Milano, Rizzoli.
- Wellek René, Warren Austin (1949 [1942]), "Literary Theory, Criticism, and History", in *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Company, 29-37, <<https://archive.org/stream/theoryofliteratu00inwell#page/n7/mode/2up>> (09/2015). Trad. it. di Pier Luigi Contessi (1956), "Teoria, critica e storia letteraria", in *Teoria della letteratura*, Bologna, il Mulino, 44-54. Trad. fr. de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno (1971), *La théorie littéraire*, Paris, Seuil.
- Wimsatt William K., Brooks Cleanth (1957), *Literary Criticism: a Short History*, London, Routledge: Kegan Paul, voll. I-IV. Trad. it. (1973-1975), *Breve storia della idea di letteratura in Occidente*, a cura di Aldo Tagliaferri, Gianni Vattimo, Torino, Paravia, voll. I-III.

Nota di lettura

Boris Tomaševskij, “Definizione della poetica”; Nina Gourfinkel e Philippe Van Tieghem, “Qualche prodotto del formalismo russo”

Enza Biagini

Università degli Studi di Firenze (<enza.biagini@unifi.it>)

Quando nel 1926, con notevole apertura e innovazione critica, Benedetto Croce sceglieva un binomio piuttosto infrequente (teoria e storia della letteratura), per “denominare” il decennio napoletano delle *Lezioni* desanctisiane (De Sanctis 1926), il filosofo inseriva il proprio sguardo in un panorama che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, si sarebbe rivelato di grandissima attualità. La scelta crociana resta comunque altamente significativa. Quel titolo, infatti, sottolinea tuttora una prospettiva di insegnamento mirato all’acquisizione di una competenza ampia, propriamente storico-teorica e di “letteratura generale”, ottenuta coniugando principi di teoria dei generi letterari, di linguistica, stile, retorica; di filosofia (estetica), storia letteraria e critica. C’è da chiedersi se è possibile che Croce abbia avuto concreti contatti con la novità esplosa oltre cortina, quella del formalismo russo, rimasta sulla ribalta culturale nell’arco di circa quindici anni e allora già quasi in via di esaurimento¹. Il titolo delle *Lezioni* farebbe pensare di sì, specie se si tiene conto della amicizia di Croce con gli studiosi e linguisti d’oltralpe (a partire da Vossler e Spitzer).

La novità (ovviamente, non più tale già dagli anni Cinquanta e Sessanta), nel momento in cui le idee di quel gruppo di giovani ricercatori e filologi, che ha operato intorno ai circoli linguistici e culturali tra Mosca, Pietroburgo e poi Praga, riguardava, in primo luogo, la nascita di una nuova disciplina: la teoria della letteratura, proprio attraverso l’accentuazione delle teorie linguistiche da un lato e, dall’altro, la questione delle formulazioni di “leggi” intorno ai generi letterari – del racconto, attraverso la riscoperta della *Poetica* aristotelica – e al linguaggio poetico².

¹ Mi piacerebbe trovare qualche conferma a questa ipotesi da parte degli studiosi di Croce. Per quando mi concerne, su questo terreno, non sono andata oltre rispetto alle conclusioni di un mio lavoro pubblicato negli anni Ottanta.

² Ricorderò, tra i vari possibili, solo alcuni testi fondanti per la diffusione delle teorie e dei testi di quel movimento d’avanguardia critica: *Russian Formalism: History-Doctrine* del 1954 di Victor Erlich (1980 [1954]; trad. it. 1966), l’antologia *Théorie de la littérature* curata

Tutte queste vicende sono storia nota e i testi che qui vengono ripubblicati fanno parte di quella temperie intellettuale, anche se, in questa sede, la riproposta del testo (“Definizione della poetica”³) – che introduce il manuale di teoria della letteratura firmato da uno dei fondatori della disciplina, il formalista russo Boris Tomaševskij – ha lo scopo pratico di mostrare il procedimento di riattualizzazione in senso teorico del concetto classico di *Poetica*. È evidente il tracciato di continuità storica che unisce la breve introduzione tomaševskijana alla nota di “cronaca” (“Qualche prodotto del ‘Formalismo’ russo”⁴) di Nina Gourfinkel e Philippe Van Tieghem⁵, pubblicata sulla prestigiosa *Revue de Littérature comparée*, fondata da Fernand Baldensperger (1871-1958) nel 1921. Ma la linea continua non riguarda soltanto il nesso della storia, che si aggira

da Tzvetan Todorov (1966; trad. it. 1968), *Russian Formalism: a Metapoetics* di Peter Steiner (1984; trad. it. 1991), la raccolta di testi redatta da Giorgio Kraiski (1971).

³Tomaševskij 1999 [1931⁶]; trad. it. di Perretta 1978 [1928], 25-29; vd. *infra*, 518-519. Nella sua ottima nota introduttiva, Maria Di Salvo delinea l'appassionante profilo di questo ingegnere (Pietroburgo 1890 – Mar Nero 1957) particolarmente dedito alla letteratura, alla linguistica (partecipando ai vari circoli di studi a Pietroburgo, al Circolo linguistico di Mosca, alle iniziative dell'OPOJAZ – la società per lo studio del linguaggio poetico), alla filologia (che applicherà alle opere di Dostoevskij, Gogol', Cechov e Puškin...) e agli studi teorici. Strenuo difensore del metodo formale, lo metterà in pratica nella sua attività di insegnamento (come ricorda Maria Di Salvo: “Dal 1921 egli tenne seminari di metrica e lezioni di teoria letteraria presso il G.I. I. [Istituto di Storia delle Arti di Pietroburgo] e dal 1924 al 1957, salvo brevi intervalli, insegnò anche presso l'Università di Leningrado, della quale fu nominato professore nel 1942”, *ivi*, 9).

⁴Gourfinkel, Van Tieghem (1932). Per la traduzione, esatta ed elegante, occorre ringraziare la disponibilità e la preziosa competenza di Josiane Tourres.

⁵Tra i due responsabili di questa *Chronique*, il nome di Philippe Adrien Van Tieghem (1898-1969) appare già molto rilevante. Figlio del grande comparatista Paul Van Tieghem, autore di studi teatrali e di movimenti letterari (in particolare il Romanticismo, ma è suo anche un manuale di letteratura comparata del 1931), Philippe Adrien seguirà la strada aperta dal padre lungo il solco della comparatistica, dello studio delle “dottrine letterarie” e dei “profili” di scrittori (in particolare è promotore di un cospicuo dizionario delle letterature (1968). Mentre la vicenda biografica di Nina Gourfinkel (Odessa 1898 – Digione 1984) la connota come studiosa, traduttrice e scrittrice russa di origine ebraica; in un primo tempo convinta partigiana della rivoluzione d'ottobre, poi costretta a cercarsi una nuova patria, che troverà in Francia, dove continuerà la sua opera di traduttrice, e, dove, a partire dagli anni Trenta, pubblicherà libri di storia teatrale (fra gli altri una storia del teatro russo contemporaneo e uno studio su Stanislavski) insieme a diversi profili biografici su Gorki, Lenin, Gogol, Tolstoj, Dostoevskij. Nella sua biografia figura una ricca e suggestiva autobiografia (*Aux prises avec mon temps* [Alle prese con il mio tempo] 1953) dove vengono ripercorse, con lucidità e disincanto, le due fasi della propria esistenza (quella russa, fino al 1925, in *Naissance d'un monde* [Nascita di un mondo]) e quella francese (in *L'autre patrie* [L'altra patria]). La sua è l'immagine di una intellettuale impegnata (parteciperà alla lotta partigiana nella Francia del Sud, occupandosi di procurare rifugio ai fuggiaschi ebrei durante le persecuzioni naziste), che si è trovata a vivere tra due culture e le vicende tragiche di due patrie (un destino condiviso con quello di molti altri rifugiati come Irene Nemirovsky, conosciuta negli anni Trenta, nell'ambiente delle riviste di cultura e vita ebraica) e che meriterebbe di essere indagato più da vicino.

intorno agli anni Trenta, nel momento in cui, come ricorda Arbasino, “lo stalinismo... consegna i protagonisti [del formalismo] alla tragedia, e le teorie alla leggenda”⁶: l’aspetto più intrinseco consiste nel fatto che in entrambi gli scritti, in modo più o meno esplicito, il contesto di riferimento è quello delle *questioni di metodo* negli studi letterari, dove si contempla l’idea di fondare una vera e propria “scienza della letteratura”, indirizzata a definire i principi della cosiddetta letterarietà, ovvero a comprendere “What makes a verbal message a work of art?”, per dirla con Jakobson (1960 [1958]; trad. it. 1966). Tesi che apparvero estremistiche (e, per altro, strettamente legate alle avanguardie letterarie d’inizio secolo), replicate negli anni dello strutturalismo linguistico e critico (e della neo-avanguardia), che hanno perso vigore nel corso del secolo, pur caratterizzandolo profondamente proprio per la massiccia presenza degli studi teorici prodotti (sulla narratologia, sulla struttura del linguaggio poetico e sulla finzionalità).

In particolare, l’appunto di Nina Gourfinkel e di Philippe Adrien può leggersi come un commento, in anticipo di alcuni decenni, ad alcuni dei testi che saranno tradotti da Tzvetan Todorov nella sua famosa antologia dedicata ai formalisti russi (1965; trad. it. 1968). In questa prospettiva, la nota sul formalismo dei due studiosi è ancora molto attuale, malgrado siano ricordati solo tre nomi: quelli di Viktor Šklovskij e Boris Ejchenbaum, come direttamente implicati, e quello di un “simpatizzante”, Victor Žirmunskij (studioso di Puškin, che oggi si tende a definire come compagno di strada intrinseco ai formalisti russi)⁷.

Con “L’arte come procedimento” di Šklovskij (“Iskusstvo, kak priëm”, 1917) si sta parlando di un contributo che, alla stregua della “Definizione di Poetica” di Tomaševskij, ha valore di documento storico e, insieme, di persistente attualità, non fosse che per la chiarezza con la quale vengono descritti e messi a fuoco i più importanti presupposti teorici del formalismo: il concetto, propriamente šklovskijano, di *straniamento*, ovvero la funzione deautomatizzante della creazione artistica; l’idea dell’*arte come congegno*, messa in atto nell’indagine sull’artificio del racconto e la costituzione del romanzo come genere letterario (attraverso la linea di opere ritenute esemplari come *Don Chisciotte*, *Gil Blas*, *Candide*, *Gargantua...* a cui si aggiungerà il *Decameron*); il ruolo della costruzione dell’intreccio (o *trama*) e della *fabula*; l’importanza del discorso; la funzione del personaggio; quasi tutti elementi di quella che sarà definita, negli anni Sessanta, come “scienza del racconto”

⁶ Arbasino 1971, 412. Lo scrittore commenta il proprio incontro con il formalismo e, soprattutto, con Šklovskij, con autentico entusiasmo e spirito di adesione, annotando, ad esempio: “Raramente, il nostro secolo ha vissuto avventure intellettuali così eccitanti, così eleganti: solo Proust stava interpretando una vicenda estetica tanto raffinata e sottile” (*ibidem*).

⁷ Viktor Šklovskij (San Pietroburgo 1893 – Mosca 1984), Boris Ejchenbaum (Voronež 1886 – San Pietroburgo 1954), Victor Žirmunskij (Pietroburgo 1891– Leningrado 1976).

(o narratologia)⁸. Nell'appunto sul saggio di uno dei padri della teoria del romanzo ritroviamo sottolineata anche l'idea forte del formalismo: che sia la forma a determinare il contenuto e non viceversa. Questo è il principio che connota la letteratura come istituzione *juxta propria principia* (vale a dire, alla stregua di Tomaševskij, che “независимостью от случайных бытовых условий произнесения и... закрепленной неизменностью текста. Литература есть самоценная фиксированная речь” (1999 [1931⁶], 14; trad. it. 1978, 26: “non dipende dalle circostanze contingenti in cui viene detta...; è fissata in un testo immutabile. La letteratura è linguaggio autonomo, fissato”), per cui la storia letteraria può solo intendersi “come storia dei procedimenti tecnici” e territorio di incessante dialogo tra autori e testi attraverso influenze reciproche (nella misura in cui, viene ricordato, “gli autori attingono i procedimenti da altri autori”). Dinanzi a tali novità, i due critici non esplodono nelle esclamazioni di entusiasmo (che vedremo in Arbasino, quando in quel suo articolo elogia i termini šklovskijani di “artificio”, “motivazione”, “messa a nudo del congegno”, “struttura”, “letterarietà”); tuttavia, la loro è una chiara valutazione positiva del contributo culturale di tendenze interpretative – malgrado la loro distanza dall'ottica marxista, che si veniva imponendo proprio in Russia⁹ – per altro esplicitamente ribadita in chiusura della loro riflessione, in quel richiamo circa l'importanza dello studio dei “procedimenti formali” per la comprensione delle opere.

Anche nell'analisi del saggio di Ejchenbaum – “Come è fatto il cappotto di Gogol”, definito un “modello di studio formalista” che “all'epoca ebbe l'effetto di una bomba e spaventò le tradizioni della critica” –, vediamo ancora fortemente centrati aspetti sulle teorie formaliste. Per la storia del formalismo, l'aspetto interessante consiste proprio nella chiara individuazione dei criteri costruttivi e la loro finalità estetica: la composizione, l'importanza della trama, la caratterizzazione del personaggio ma, soprattutto, la pratica del “linguaggio in primo piano” (Culler), indirizzato ad ottenere effetti artistici che non mirano “a copiare la realtà”, bensì a crearla, mediante l'uso di un forte registro parodico e la stilizzazione (l'accenno si trova nella frase riferita alla volontà “da parte dell'autore di usare il procedimento stilistico famoso che consiste nell'opporre al tono faceto del racconto l'improvvisa iperbole di una frase patetica e declamatoria”).

Il rilievo del linguaggio diventa sostanziale (e lo rivedremo a proposito di Žirmunskij) per ribadire come l'ottica formale, attraverso la messa a nudo del congegno, finisca per rovesciare la diffusa interpretazione contenutistica

⁸ Elementi che compaiono, oltre che nel saggio qui menzionato, in quello del 1921 intitolato “Stroenie rasskaza i romana” (Struttura della novella e del romanzo). Entrambi i testi sono presenti sia nel celebre volume *O teorii prozy* (1929 [1925]; trad. it. 1966 e, in ed. integrale 1977) che nella citata antologia curata da Tzvetan Todorov (fr. 1965; it. 1968).

⁹ Per altro, all'esistenza di un'altra linea, quella marxista (e, all'epoca in cui scrivono, già rigidamente zdanovista), viene fatto cenno sin dall'inizio dell'articolo.

del *Cappotto* (Si veda: "... questo racconto ha permesso di fare di Gogol un pensatore impietosito per gli umili, vendicatore del giusto oltraggiato. Ejchenbaum riprende il testo e ne analizza i dati specifici e reali invece di imbastire un'interpretazione non giustificata dal testo... La trama è dunque un'opportunità per raccontare; cercare una "morale" significa tradire la natura di Gogol. Significherebbe anche tradire la sua arte... Il suo stile è un gioco verbale; l'articolazione, la mimica, il gesto sonoro, ecco l'entità della parola. 'L'involucro della parola, il suo carattere acustico rivestono una rilevanza che prescinde dalla sua rappresentazione materiale o logica'. Da qui la passione di Gogol per il nome; da qui la sua ricerca negli annunci, le pubblicità, i manifesti, le vetrine dei negozi, ecc. di nomi piacevoli per l'orecchio, ricchi di suoni".)

Alcuni decenni dopo, nel corso degli anni dello strutturalismo critico, tra teorie linguistiche (non più soltanto quelle di Baudouin de Courtenay, padre dei circoli linguistici russi, bensì quelle del ginevrino Ferdinand de Saussure, di Roman Jakobson...), scienze umane, e la scoperta dei testi dei formalisti, riflessioni di tenore analogo diventeranno idee correnti in quella che sarà la fase di una marcata pratica teorica della letteratura, fortemente interessata all'avventura barthesiana dell'"impero dei segni".

Il testo della *Cronaca* di Philippe Van Tieghem e Nina Gourfinkel, lo si può capire, non accoglie tutti i nomi dei formalisti (ne mancano alcuni che continuiamo a reputare importanti: Tynjanov, Tomaševskij, Propp e Bachtin, in particolare¹⁰), ma l'ultimo nome presente, quello del quasi-discepolo formalista Žirmunskij (a proposito del suo studio del 1924, *Byron e Puškin*), è essenziale per ricordarci che il contributo dei due co-autori compare su una rivista di letteratura comparata. Il campo teorico, in realtà, non viene abbandonato, bensì si allarga (quando viene specificato che "Žirmunskij utilizza i metodi formalisti al servizio di una ricerca di filiazione"), dove i termini di paragone saranno comunque di natura teorica e incardinati sul presupposto che esistano dei "procedimenti artistici comuni [non solo tra Byron e Puškin] a questi autori e tipici del genere che trattano, il Poema romantico". Il terreno comune, formalistico e narratologico, è quello della descrizione degli aspetti strutturali circa il cosiddetto poema romantico: i criteri della composizione (l'indugio sulle "vette"), la cronologia dei fatti, il modo di assunzione della parola da parte dell'autore e dei personaggi, l'analisi psicologica dei protago-

¹⁰ In realtà, Nina Gourfinkel, vicino all'epoca della famosa *abiura* del formalismo (avvenuta per ragioni politiche nel 1930) da parte di Šklovskij, ha dedicato un lungo e ragionato resoconto storico intorno alla nascita del formalismo russo e della teoria della letteratura. Il saggio, intitolato "Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie" (Gourfinkel 1929), va di pari passo con le riflessioni espresse da Philippe Van Tieghem (*Tendances nouvelles en histoire littéraire*, 1930). Il saggio della Gourfinkel, di notevole portata storica, sarà pubblicato nel prossimo numero di *LEA*, nell'intento di rimanere all'interno delle radici della teoria e saggiarne (cento anni dopo) il permanere della sua utilità trasversale e metodologica negli studi letterari.

nisti, il rapporto tra drammatizzare e raccontare... sono tutti rilievi d'ordine formale, finalizzati a stabilire elementi costanti, vale a dire "i maggiori caratteri formali del poema romantico".

Abbiamo osservato altrove che la divaricazione degli interessi interpretativi tra la teoria (vale a dire qui: "lo studio del Poema romantico in quanto genere letterario" di cui viene data una definizione dettagliata e "quasi" scientifica, "nei particolari della sua architettura e della sua espressione") e la comparatistica si gioca sul rilievo delle differenze che interessano in primo luogo la letteratura comparata. Da simile divaricazione deriva anche l'idea che il terreno della teoria serva a preparare quello della filiazione, ovvero della comparazione, dove emergono le differenze strutturali compiutamente elencate (tra inizio e fine, tra criteri dell'enunciazione – inserti *ex-abrupto*, interruzione –, le descrizioni, la rappresentazione di stati d'animo, lo stile...) che sfociano nella ricostruzione di una diversa immagine di Puškin, meno byroniana, meno romantica, più autonoma rispetto al maestro, più affiliata alla tradizione e, soprattutto, diversamente funzionale per ciò che concerne il suo ruolo nell'evoluzione della letteratura russa.

Su un altro piano è facile rendersi conto che l'occasione di riflettere sulle questioni interpretative, emerse in questi documenti di notevole rilievo per la storia della teoria della letteratura, possa essere orientata sul terreno di problematiche tuttora in corso, intorno alla necessità (o volontà) di continuare a interrogarsi su senso e valore di vecchie e "nuove tendenze nella storia letteraria", che giustificano e hanno giustificato la presenza dell'insegnamento della teoria nelle aule universitarie.

Riferimenti bibliografici

- Arbasino Alberto (1971), "Viktor Šklovskij (1964)", in *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 410-413.
- De Sanctis Francesco (1926), *Teoria e storia della letteratura. Lezioni tenute a Napoli dal 1839 al 1948*, ricostruzione sui quaderni della scuola da Benedetto Croce, Bari, Laterza, 2 voll.
- Erlich Victor (1980 [1954]), *Russian Formalism: History-Doctrine*, The Hague, Mouton. Trad. it. di Marcella Bassi (1966), *Il formalismo russo*, prefazione di René Wellek, Milano, Bompiani.
- Gourfinkel Nina (1929), "Nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie", *Le Monde slave*, VI, Février, 234-263, <<http://crecleco.seriot.ch/textes/Gourfinkel29.html>> (11/2015).
- (1953), *Aux prises avec mon temps* (Alle prese con il mio tempo), Paris, Éditions du Seuil, 2 voll.
- Gourfinkel Nina, Van Tieghem Philippe (1932), "Chronique. Quelques produits du 'Formalisme' russe", *Revue de Littérature comparée*, 12, 1, Janvier-Mars, 425-434. Trad. it. di Josiane Tourres (2015), "Alcuni prodotti del 'Formalismo' russo", *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, 4, *infra*, 531-545.

- Jakobson Roman (1960), "Linguistics and Poetics (1958)", in Thomas A. Sebeok (ed), *Style in Language*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 350-377. Trad. it. di Luigi Heilmann, Letizia Grassi (1966), "Linguistica e Poetica", in Luigi Heilmann (a cura di), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 181-218.
- Kraiski Giorgio, a cura di (1971), *I formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti.
- Šklovskij Viktor (1929 [1925]), "Iskusstvo, kak priëm" (1917; L'arte come procedimento) e "Stroenie rasskaza i romana" (1921; Struttura della novella e del romanzo), in Id., *O teorii prozy* (Sulla teoria della prosa), Moskva, Federacija, rispettivamente 7-23 e 68-90, <<http://goo.gl/zsDRH2>> (11/2015). Trad. it. di Todorov (1968), rispettivamente 73-94 e 205-229. Anche in Šklovskij 1966 e 1976.
- (1966), *Una teoria della prosa*, traduzione di Maria Olsoufieva, Bari, De Donato.
- (1976 [1966]), *Teorie della prosa*, con una prefazione inedita dell'autore e un saggio di Jan Mukařovský, traduzione di C.G. de Michelis e Renzo Oliva, 1. ed. integrale, Torino, Einaudi.
- Steiner Peter (1984), *Russian Formalism: a Metapoetics*, Ithaca, N.Y., Cornell UP. Trad. it. di Giorgio Zanetti (1991), *Il formalismo russo*, introduzione di Vittorio Strada, Bologna, il Mulino.
- Todorov Tzvetan, a cura di (1965), *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, préface de Roman Jakobson, Paris, Le Seuil. Trad. it. (1968), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi.
- Tomaševskij Boris (1999 [1931⁶]), *Teorija literatury*, Moskva, Aspekt press, <<http://goo.gl/MpKwHn>> (11/2015). Trad. it. (1978), *Teoria della letteratura*, traduzione e introduzione di Maria Di Salvo, Milano, Feltrinelli.
- Van Tieghem Paul (1931), *La Littérature comparée*, Paris, A. Colin.
- Van Tieghem Philippe (1930), *Tendances nouvelles en histoire littéraire, Études françaises*, Société des professeurs français en Amérique, Paris, Les Belles-Lettres, 22, 1930.
- a cura di (1968), *Dictionnaire des littératures*, publié sous la direction de Ph. Van Tieghem, avec la collaboration de Pierre Josserand *et al.*, Paris, Presses universitaires de France.
- Žirmunskij Viktor (1978 [1924]) *Bajron i Puškin*, Leningrad, Nauka, <<http://imwerden.de/>> (11/2015).

Boris Tomaševskij
*Teorija literatury. Poetika, 1925-1931**

Определение поэтики [предисловие]

Задачей поэтики (иначе – теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений. Объектом изучения в поэтике является художественная литература. Способом изучения является описание и классификация явлений и их истолкование.

Литература, или словесность, – как показывает это последнее название – входит в состав словесной, или языковой, деятельности человека. Отсюда следует, что в ряду научных дисциплин теория литературы близко примыкает к науке, изучающей язык, т.е. к лингвистике. Имеется целый ряд пограничных научных проблем, которые можно одинаково отнести как к проблемам лингвистики, так и к проблемам теории литературы. Однако имеются специальные вопросы, принадлежащие именно поэтике.

Языком, словом мы пользуемся постоянно в общежитии в целях человеческого общения. Практическая сфера применения языка – это обыденные ‘разговоры’.

В разговоре язык является средством сообщения, и наше внимание и интересы обращены исключительно на сообщаемое, ‘мысль’; словесной же формулировке мы обычно уделяем внимание лишь постольку, поскольку стремимся точно передать собеседнику наши мысли и наши чувства, и для этого подбираем выражения, наиболее соответствующие нашей мысли и эмоциям.

* С 1925 по 1931 гг. учебник Б.В. Томашевского был издан шесть раз. Говоря о представленном здесь оригинале, мы ссылаемся на текст, опубликованный в 1931 г., дополненный по сравнению с первым изданием 1925 г. (<<http://goo.gl/EjFtak>>), переизданный в 1999 г. (Москва, Аспект Пресс, 13-17) и доступный на веб-сайте по ссылке <<http://goo.gl/МрKwHn>> (11/2015). В качестве итальянской версии мы использовали перевод Марии ди Сальво 1978 г. (Милано Фельтринелли, 25-29), сделанный с оригинального издания 1928 г. Что касается главы “Определение поэтики”, то небольшие различия (несущественного характера), которые отличают печатное издание 1978 года (с оригинала 1928 г.) от издания 1999 г. (с оригинала 1931 г.), указаны нами в квадратных скобках. По части критического аппарата мы придерживаемся издания, использованного Марией ди Сальво. Выражаем нашу благодарность Валентине Росси за ценный вклад в работу по проверке текстов и библиографии, а также за перевод отрывка, который был пропущен в итальянском издании 1978 г. и который мы восстановили (в тексте он обозначен курсивом).

Boris Tomaševskij

*Teoria della letteratura. Poetica, 1925-1931**

Traduzione italiana di Maria Di Salvo

Definizione della poetica [prefazione]

Compito della poetica (o, in altri termini, della teoria dell'arte verbale [*slovesnost*] o letteratura) è lo studio dei modi in cui sono costruite le opere letterarie. La poetica ha come oggetto di studio la letteratura d'arte. Tale ricerca si realizza attraverso la descrizione e la classificazione dei fatti e la loro interpretazione.

La letteratura o arte verbale, come indica il secondo termine, fa parte dell'attività verbale o linguistica dell'uomo. Ne consegue che, nell'ambito delle discipline scientifiche, la teoria della letteratura è intimamente connessa alla scienza che studia la lingua, cioè la linguistica. Un'intera serie di problemi scientifici di confine si può ricondurre in ugual misura all'ambito della linguistica e della teoria della letteratura. Vi sono però questioni particolari, che appartengono specificamente alla poetica.

Nella vita sociale, ai fini della comunicazione umana, noi ci serviamo costantemente della lingua, della parola. La sfera pratica di utilizzazione della lingua è costituita dalle 'conversazioni' di ogni giorno.

Nella conversazione la lingua è strumento di comunicazione, e la nostra attenzione e il nostro interesse si rivolgono esclusivamente al contenuto della comunicazione, al 'pensiero', mentre alla formulazione verbale, in genere, prestiamo attenzione solo nella misura in cui cerchiamo di trasmettere all'interlocutore pensieri e sentimenti, selezionando a questo fine le espressioni più consone al nostro pensiero e alle nostre emozioni.

* Tra il 1925 e il 1931, il volume di Tomaševskij ha avuto sei edizioni. Per l'originale qui presentato ci riferiamo al testo pubblicato nel 1931, ampliato rispetto alla prima edizione del 1925 (<<http://goo.gl/EjFtak>>), ristampato nel 1999 (Moskva, Aspekt press, 13-17) e accessibile in rete nel sito <<http://goo.gl/MpKwHn>> (11/2015). Per la traduzione italiana abbiamo utilizzato la versione di Maria Di Salvo del 1978 (Milano, Feltrinelli, 25-29) che si basa sull'ed. orig. del 1928. Per quel che concerne il capitolo "Definizione della poetica", le lievi differenze (di carattere non esiziale) che distinguono l'edizione cartacea del 1978 (da orig. del 1928) dall'ed. del 1999 (da orig. del 1931), vengono segnalate tra parentesi quadre. Per quel che riguarda l'apparato critico, ci atteniamo all'ed. utilizzata da Maria Di Salvo. Ringraziamo Valentina Rossi per la preziosa collaborazione al controllo bibliografico e testuale e per la traduzione di un passo omesso nell'ed. del 1978 che abbiamo reintegrato (in corsivo nel testo).

Выражения творятся в процессе произнесения и забываются, исчезают после того, как достигают цели – внушения слушателю требуемого. В этом отношении практическая речь неповторима, ибо она живет в условиях ее создания; ее характер и форма определяются обстоятельствами данного разговора, взаимоотношением говорящих, степенью их взаимного понимания, возникающими в процессе разговора интересами и т.п. Поскольку неповторимы в целом условия, вызывающие разговор, постольку неповторим и самый разговор. Но в словесном творчестве имеются и такие словесные конструкции, значение которых не зависит от обстоятельств их произнесения; формулы, которые, раз возникнув, не отмирают, повторяются и сохраняются с тем, что могут быть снова воспроизведены и при новом воспроизведении не теряют своего первоначального значения. Такие *фиксированные*, [-] сохраняемые [-] словесные конструкции мы называем литературными произведениями. В элементарной форме всякое удачное выражение, запомнившееся и повторяемое, является литературным произведением. Таковы изречения, пословицы, поговорки и т.п. Но обычно под литературными произведениями подразумеваются конструкции несколько большего объема.

Закреплять систему выражений произведения – иначе говоря, его *текст* – можно различно.

Можно закреплять речь в письменной форме или печатной – тогда мы получаем письменную литературу; возможно запоминание текста наизусть и изустная передача его – тогда мы получаем устную литературу, получающую свое развитие главным образом в среде, не знающей письменности. Так называемый фольклор – народная изустная литература – сохраняется и возникает преимущественно в слоях, чуждых грамотности.

Таким образом, литературное произведение обладает двумя свойствами: 1) независимостью от случайных бытовых условий произнесения¹ и 2) закрепленной неизменностью текста. Литература есть самоценная фиксированная речь.

Самый характер этих признаков показывает, что твердой границы между речью практической и литературой нет. Часто мы фиксируем свою практическую речь, имеющую случайный и временный характер, по условиям ее передачи собеседнику. Мы пишем письмо тому, к кому не можем непосредственно обратиться с живой речью. Письмо может быть литературным произведением, но может им и не быть.

С другой стороны, литературное произведение может остаться незафиксированным; создаваясь в момент его воспроизведения (импровизация), оно может исчезнуть. Таковы импровизированные пьесы, стихи (экспромты), ораторские речи и т.п. Играя в человеческой жизни ту же роль,

¹ Взаимоотношение между литературой и произнесением будет выяснено в дальнейшем.

Le espressioni vengono create nel corso dell'enunciazione e poi dimenticate, e scompaiono dopo aver raggiunto lo scopo di far pervenire all'ascoltatore quanto è necessario. Da questo punto di vista, il linguaggio pratico è irripetibile, poiché vive nelle condizioni della propria creazione; il suo carattere e la sua forma sono determinati dalle circostanze di quella particolare conversazione, dal rapporto reciproco dei parlanti, dal grado di mutua comprensione, dagli interessi che via via si determinano nel corso della conversazione ecc. Poiché le circostanze che hanno provocato la conversazione sono irripetibili nella loro totalità, lo è anche la conversazione. Ma nella creazione verbale vi sono anche costruzioni di parole, il cui significato non dipende dalle circostanze in cui sono enunciate, formule che, una volta nate, non muoiono, ma si ripetono e si conservano perché possono essere nuovamente riprodotte, e ogni volta che si riproducono non perdono il proprio significato originario. A simili costruzioni verbali *fissate*, conservate, noi diamo il nome di opere letterarie. Ogni espressione riuscita, conservata nella memoria e riproducibile, è in forma elementare un'opera letteraria. Lo sono le massime, i proverbi, i modi di dire, e così via. Ma, di solito, per opere letterarie si intendono costruzioni di dimensioni un po' più ampie.

Vi sono vari modi di fissare il sistema espressivo di un'opera, o, in altri termini, il suo *testo*.

Un discorso si può fissare in forma scritta o stampata, e si ha così la letteratura scritta; si può imparare un testo a memoria e trasmetterlo a voce, e si ha allora la letteratura orale, sviluppata soprattutto in ambienti che non conoscono la scrittura. Il cosiddetto folklore (letteratura popolare orale) si conserva e nasce soprattutto negli strati sociali privi della scrittura.

L'opera letteraria possiede dunque due proprietà:

1) non dipende dalle circostanze contingenti in cui viene detta* e 2) è fissata in un testo immutabile. La letteratura è linguaggio autonomo, fissato.

La natura stessa di queste proprietà dimostra che non c'è un confine netto fra linguaggio pratico e letteratura. Spesso mettiamo per iscritto un nostro discorso pratico, di carattere casuale e temporaneo, per via delle condizioni in cui lo trasmettiamo al nostro interlocutore. Si scrivono lettere a chi non si può raggiungere con la viva voce. La lettera può essere un'opera letteraria, ma può anche non esserlo.

D'altra parte, un'opera letteraria può anche non essere fissata: se è creata nel momento in cui è riprodotta (improvvisazione), può scomparire. È quanto avviene per le commedie improvvisate, per i versi (estemporanei), per i discorsi degli oratori, e così via. Nonostante il loro carattere contingente, fugace, queste improvvisazioni fanno parte della letteratura, poiché nella vita umana svol-

* Il rapporto reciproco fra letteratura e dizione verrà chiarito in seguito.

что и чисто литературные произведения, исполняя их функцию и принимая на себя их значение, эти импровизации входят в состав литературы, несмотря на свой случайный, преходящий характер. С другой стороны, и независимость литературы от условий ее возникновения следует понимать ограниченно: не надо забывать, что всякая литература неизменна лишь в более или менее широких пределах исторической эпохи и понятна для слоев населения определенного культурного и социального уровня.

Не буду умножать примеров пограничных языковых явлений; я хочу этими примерами лишь указать на то, что в науках, подобных поэтике, нет нужды стремиться строго юридически разграничить изучаемые области, нет необходимости подыскивать математические или естественнонаучные определения.

Достаточно, если имеется ряд явлений, несомненно принадлежащих к изучаемой области, – наличие же явлений, только *более* или *менее* обладающих отмеченным признаком, так сказать, стоящих на границах изучаемой области, не лишает нас права изучать эту область явлений и не может порочить избираемого определения.

Область литературы не едина. В литературе мы можем наметить два обширных класса произведений. Первый класс, к которому принадлежат научные трактаты, публицистические произведения и т.д., обладает всегда явной, безусловной, объективной целью высказывания, лежащей вне чисто литературной деятельности человека.

Научный или учебный трактат имеет целью сообщить объективное знание о чем-либо действительно существующем, политическая статья имеет целью побудить читающего к какому-нибудь действию. Эта область литературы именуется *прозой* в широком смысле этого слова.

Но существует литература, не обладающая этой объективной, на поверхности лежащей, явной целью. Типичной чертой этой литературы является трактовка предметов вымышленных и условных. Если даже автор и имеет целью сообщение читателю научной истины (популярно-научные романы) или воздействовать на его поведение (агитационная литература), то делается это *посредством* возбуждения иных интересов, замкнутых в самом литературном произведении. В то время как в прозаической литературе объект непосредственного интереса всегда лежит вне произведения, – в этой второй области интерес направлен на самое произведение. Эта область литературы именуется *поэзией* (в широком смысле).

Интерес, пробуждаемый в нас поэзией, и чувства, возникающие при восприятии поэтических произведений, психологически родственны интересу и чувствам, возбуждаемым восприятием произведений *искусства*, музыки, живописи, танца, орнамента, – иначе говоря, этот интерес является эстетическим или художественным. Поэтому поэзия именуется также *художественной литературой в противоположность прозе* – нехудожественной литературе. Этими терминами мы и будем пользоваться преимущественно, ввиду того что слова 'поэзия' и 'проза' имеют еще другое значение, которым

gono lo stesso ruolo delle opere prettamente letterarie, adempiono alla stessa funzione e assumono gli stessi significati. D'altra parte, anche l'indipendenza della letteratura dalle condizioni della sua nascita ha dei limiti: non bisogna dimenticare che qualsiasi letteratura è immutabile solo nell'ambito più o meno ampio di un'epoca storica, e comprensibile a strati di popolazione dotati di un preciso livello culturale e sociale.

Non proseguirò oltre con questi esempi di fatti linguistici intermedi; con tali esempi desidero solamente far rilevare come, per le scienze simili alla poetica, non vi sia alcuna necessità di cercare delimitazioni dei campi di studio, tracciate con rigore giuridico, né di tentare definizioni di tipo matematico o naturalistico.

È sufficiente avere una serie di fatti che appartengano senza alcun dubbio all'ambito studiato, mentre l'esistenza di fenomeni solo *più o meno* dotati della caratteristica prescelta e, per così dire, situati ai margini del dominio studiato, non ci priva del diritto di studiare questo dominio di fenomeni, né può inficiare la definizione che abbiamo scelto.

L'ambito della letteratura non è unitario, ma vi si possono osservare due ampie classi di opere. Nella prima classe, alla quale appartengono i trattati scientifici, la produzione pubblicistica ecc., l'enunciato ha sempre un fine evidente, indubbio, oggettivo, al di fuori dell'attività prettamente letteraria dell'uomo.

Un trattato scientifico o didascalico ha lo scopo di trasmettere la conoscenza oggettiva di qualcosa che realmente esiste; un articolo politico si propone di indurre chi legge a una certa azione. Questo settore della letteratura si chiama *prosa* nel senso più ampio del termine.

Esiste però anche una letteratura priva di un simile scopo chiaro e obiettivo, facilmente identificabile. Il tratto caratteristico di questa letteratura consiste nel fatto che essa affronta argomenti fittizi e convenzionali. Anche quando l'autore si propone di comunicare al lettore una verità scientifica (romanzi di divulgazione scientifica) o di influire sul suo comportamento (letteratura di propaganda), ciò avviene *per mezzo* della stimolazione di interessi diversi, immanenti alla stessa opera letteraria. Mentre nella letteratura prosaica l'oggetto di interesse immediato è sempre al di fuori dell'opera, in questo secondo gruppo l'interesse è rivolto all'opera stessa. Questo settore della letteratura si chiama poesia (in senso ampio).

L'interesse che suscita in noi la poesia, e i sentimenti risvegliati dalla percezione delle opere poetiche sono affini, dal punto di vista psicologico, all'interesse e ai sentimenti suscitati dalla percezione di opere d'*arte* (musica, pittura, danza, ornamenti): in altre parole, quest'interesse è estetico o artistico. Per questo la poesia viene anche chiamata *letteratura d'arte*, in contrapposizione alla prosa, o *letteratura non artistica*. Sarà soprattutto di questi termini che ci serviremo, dal momento che le parole 'poesia' e 'prosa' hanno anche un altro significato, di cui dovremo fare uso frequente nel corso della nostra esposizione. La disciplina che studia la costruzione delle

часто придется пользоваться в дальнейшем изложении. Дисциплина, изучающая конструкцию нехудожественных произведений, называется р[е]иторикой; дисциплина, изучающая конструкцию художественных произведений, – поэтика. Р[е]иторика и поэтика слагаются в общую теорию литературы.

Не одна поэтика изучает художественную литературу. Существует ряд иных дисциплин, изучающих тот же самый объект. Дисциплины эти отличаются друг от друга подходом к изучаемым явлениям.

Исторический подход к художественным произведениям дает история литературы. Историк литературы изучает всякое произведение как неразложимое, целостное единство, как индивидуальное и самоценное явление в ряду других индивидуальных явлений. Анализируя отдельные части и стороны произведения, он стремится лишь к пониманию и интерпретации целого. Это изучение восполняется и объединяется историческим освещением изучаемого, т.е. установлением связей между литературными явлениями и их значения в эволюции литературы. Таким образом, историк изучает группировку литературных школ и стилей, их смену, значение традиции в литературе и степень оригинальности отдельных писателей и их произведений. Описывая общий ход развития литературы, историк интерпретирует это различие, обнаруживая причины данной эволюции, заключающиеся как внутри самой литературы, так и в отношении литературы к иным явлениям человеческой культуры, в среде которых литература развивается и с которыми находится в постоянных взаимоотношениях. История литературы является отраслью общей истории культуры.

Иной подход – теоретический. При теоретическом подходе литературные явления подвергаются *обобщению*, а потому рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения литературных произведений. Каждое произведение сознательно разлагается на его составные части, в построении произведения различаются *приемы* подобного построения, т.е. способы комбинирования словесного материала в художественные единства. Эти приемы являются прямым объектом поэтики. Если внимание обращено на исторический генезис, на происхождение этих приемов, то мы имеем *историческую поэтику*, которая прослеживает исторические судьбы таких изолируемых в изучении приемов.²

Но в *общей поэтике* изучается не происхождение поэтических приемов, а *их художественная функция*. Каждый прием изучается с точки зрения его художественной целесообразности, т.е. анализируется: зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается. В общей поэтике функциональное изучение литературного приема и является руководящим принципом в описании и классификации изучаемых явлений.

²Если генезис приемов и произведений рассматривается в пределах индивидуального творчества, мы имеем “психологию творчества”, решающую вопросы, как и почему данный писатель творил.

opere non artistiche si chiama *retorica*; quella che studia la costruzione delle opere d'arte è la *poetica*. Retorica e poetica compongono la teoria generale della letteratura.

Non è solo la poetica a studiare la letteratura d'arte. Vi sono altre discipline che studiano lo stesso oggetto, e si distinguono l'una dall'altra per il loro diverso approccio ai fatti presi in esame.

La storia della letteratura adotta nei confronti delle opere letterarie un approccio storico. Lo storico della letteratura studia ogni opera come un fatto unico e indivisibile, come un fatto individuale e fine a se stesso in mezzo ad altri fenomeni individuali. Analizzando le singole parti e i vari aspetti dell'opera, egli mira solamente a comprendere e interpretare il tutto. Questo studio viene integrato e unificato attraverso una visione storica dell'oggetto analizzato, ossia stabilendo i rapporti tra i fatti letterari e mettendone in luce l'importanza per l'evoluzione della letteratura. Lo storico studia perciò il raggrupparsi delle scuole e degli stili, il loro avvicendamento, l'importanza della tradizione in letteratura e il grado di originalità dei vari scrittori e delle loro opere. Descrivendo l'andamento generale dello sviluppo letterario, lo storico interpreta questa differenza e individua le ragioni evolutive interne alla letteratura e quelle ricercabili nel rapporto di quest'ultima con altri fenomeni della cultura umana, fra i quali la letteratura si sviluppa e con cui è in costante interazione. La storia della letteratura è un settore della storia generale della cultura.

Diverso è l'approccio teorico. In questo caso, i fatti letterari vengono generalizzati, e quindi considerati non nella loro individualità, ma come il prodotto dell'applicazione di leggi generali di costruzione delle opere letterarie. Ogni opera viene a bella posta smembrata nelle sue parti componenti, e nella sua struttura si individuano i procedimenti costruttivi, cioè il modo in cui il materiale verbale viene combinato in unità artistiche. Questi procedimenti sono l'oggetto vero e proprio della poetica. Se l'attenzione è rivolta alla genesi storica, all'origine dei procedimenti, abbiamo la *poetica storica*, la quale ripercorre le vicende storiche dei procedimenti individuati dalla ricerca.*

Ma la *poetica generale* non studia l'origine dei procedimenti poetici, bensì la loro *funzione artistica*. Ogni procedimento viene studiato nella sua utilità artistica; si analizza cioè la ragione per cui viene impiegato in quel particolare procedimento e quale effetto artistico serve a ottenere. Nella poetica generale, è appunto l'analisi funzionale del procedimento letterario a costituire il principio-guida della descrizione e della classificazione dei fatti studiati.

* Se la genesi dei procedimenti e delle opere viene studiata nell'ambito della creazione individuale, si ha la "psicologia della creazione", che spiega il come e il perché della creazione da parte di un autore

Тем не менее, хотя методы и задачи теоретического изучения существенно отличаются от методов и задач исторических дисциплин, – в поэтике всегда должна присутствовать эволюционная точка зрения. Если в поэтике не является существенным вопрос об историческом значении литературного произведения в целом, рассматриваемого как некоторая органическая система, то изучение и интерпретация непосредственного художественного эффекта всегда должна производиться на фоне привычного, исторически сложившегося применения данного приема. Один и тот же прием меняет свою художественную функцию в зависимости, например, оттого, является ли он признаком литературного модернизма и ощущается как непривычный, нарушающий традицию, или же он является элементом этой традиции, признаком ‘старой школы’

Имеется еще один подход к литературным произведениям, представленный в *нормативной поэтике*. Задачей нормативной поэтики является не объективное описание существующих приемов, а оценочное суждение о них и предписание тех или иных приемов как единственно закономерных. Нормативная поэтика имеет целью научить, как следует писать литературные произведения. Каждая литературная школа имеет свои взгляды на литературу, свои правила и, следовательно, – свою нормативную поэтику. *Литературные кодексы, выражающиеся в литературных манифестах и декларациях, в направленной критике, в исповедываемых различными литературными кружками системами убеждений, и представляют собою различные формы нормативной поэтики.*

История литературы является отчасти вскрытием реального содержания нормативной поэтики, определяющей бытие отдельных произведений и эволюцию этого содержания в сменах литературных школ.

То, что называлось ‘поэтикой’ к началу XIX в., представляло собою смешение проблем общей и нормативной поэтики. ‘Правила’ не только описывались, но и предписывались. Эта поэтика в сущности была нормативной поэтикой французского классицизма, установившейся в XVII в. и господствовавшей в литературе на протяжении двух веков. При относительной медленности литературной эволюции эта поэтика могла казаться неизбежной для современников, и ее требования могли казаться присущими самой природе словесного искусства.

Но в начале XIX в. произошел литературный раскол между классиками и романтиками, возглавившими новую поэтику; за романтизмом пришел натурализм; затем в конце века символизм, футуризм и т.д. Быстрая смена литературных школ, особенно заметная в настоящее время, являющееся революционным во всех областях человеческой культуры, доказывает иллюзорность стремления найти всеобщую нормативную поэтику. Всякая литературная норма, выдвигаемая одним течением, обычно встречает отрицание в противоположной литературной школе. Несмотря на то, что каждая литературная школа обычно претендует на то, что именно ее эстетические

Ma anche se i metodi e gli obiettivi della ricerca teorica sono sostanzialmente diversi da quelli delle discipline storiche, nella poetica bisogna sempre tenere presente l'aspetto evolutivo. Se nella poetica non è essenziale il problema del significato storico di un'opera letteraria nel suo complesso, considerata come sistema organico, l'analisi e l'interpretazione dell'effetto estetico immediato di un particolare procedimento vanno sempre condotte tenendo conto della sua utilizzazione più comune, storicamente determinata. Il medesimo procedimento può assumere una diversa funzione artistica a seconda che, ad esempio, contraddistingua il modernismo letterario, e venga quindi percepito come fuori dell'ordinario, violazione della tradizione, o, viceversa, sia un elemento di tale tradizione, un tratto distintivo della 'vecchia scuola'.

È possibile anche un terzo approccio alle opere letterarie: quello rappresentato dalla *poetica normativa*. Compito di quest'ultima non è di descrivere obiettivamente dei procedimenti esistenti, ma di formulare su di essi un giudizio e prescrivere come unico legittimo questo o quel procedimento. La poetica normativa si propone di insegnare come si devono scrivere opere letterarie. Ogni scuola ha una visione della letteratura, le proprie regole e, di conseguenza, una sua poetica normativa. *I codici letterari, che trovano espressione nei manifesti e nelle dichiarazioni letterarie, nella critica tendenziosa, nei sistemi di idee appoggiati dai differenti circoli letterari, rappresentano appunto forme differenti di poetica normativa.*

La storia della letteratura è in parte la manifestazione del contenuto reale della poetica normativa, che determina il modo di essere delle singole opere e l'evoluzione di tale contenuto nell'avvicinarsi delle scuole letterarie.

Ciò che all'inizio del XIX secolo veniva chiamato 'poetica' era una mescolanza di problemi, riconducibili alla poetica generale e a quella normativa. Le 'regole' non venivano solo descritte, ma anche prescritte. Questa poetica era in sostanza la poetica normativa del classicismo francese, che si era affermata nel XVII secolo e aveva dominato la letteratura per due secoli. Data la relativa lentezza dell'evoluzione letteraria, questa poetica era potuta apparire incrollabile ai contemporanei, e le sue norme sembravano insite nella natura stessa dell'arte verbale.

Ma, all'inizio del XIX secolo, si era avuto lo scisma letterario fra classici e romantici, fautori di una nuova poetica; al romanticismo seguì il naturalismo; poi, alla fine del secolo, il simbolismo, il futurismo ecc. Il rapido avvicinarsi delle scuole letterarie, particolarmente evidente nel momento attuale, che è rivoluzionario in tutti i campi della cultura umana, dimostra l'illusorietà dell'aspirazione a scoprire una poetica normativa generale. Ogni forma letteraria sostenuta da una corrente viene in genere negata dalla scuola letteraria contrapposta. Benché ogni scuola pretenda in genere che solo i suoi principi estetici abbiano validità generale, col declino del prestigio letterario di una

принципы являются общеобязательными, – с падением литературного влияния школы падают и ее принципы, заменяемые новыми в новом течении, приходящем на смену старого. Строить сейчас какую бы то ни было нормативную поэтику, претендующую на устойчивость, – нельзя, так как кризис искусства, выражающийся в быстрой смене литературных течений и в изменяемости их, еще не миновал.

Здесь мы не будем ставить себе нормативных задач, довольствуясь объективным описанием и интерпретацией литературного материала, т.е. ограничимся вопросами общей поэтики.

В выборе материала мы будем обращаться главным образом к литературе XIX в. как наиболее близкой нам. Мы будем по возможности избегать обращения к литературному материалу до XVII в., ибо именно с XVII в. в Европе начинается история новой литературы, начинается непрерывная передача литературной традиции из поколения в поколение, и лишь немногие произведения, созданные раньше, оказывают свое воздействие на творчество позднейших эпох, да и эти произведения (как, например, античная литература, литература восточных народов) настолько видоизменяются, преломляясь сквозь условную интерпретацию новейшего времени, что трудно говорить о непосредственном и целостном их воздействии на литературную традицию.

scuola ne decadono anche i princîpi, che nella nuova corrente, succeduta alla vecchia, sono sostituiti con altri nuovi princîpi. È impossibile costruire ora una qualsiasi poetica normativa con pretese di stabilità, dal momento che la crisi dell'arte, dimostrata dal rapido susseguirsi delle tendenze letterarie e dalla loro mutevolezza, non è ancora terminata.

Noi non ci proporremo fini normativi, ma ci accontenteremo della descrizione obbiettiva e dell'interpretazione del materiale letterario, cioè ci limiteremo a problemi di poetica generale.

Nella scelta del materiale, faremo ricorso soprattutto alla letteratura del XIX secolo, la più vicina a noi. Nei limiti del possibile eviteremo di scegliere materiale letterario anteriore al XVII secolo, poiché proprio col secolo XVII cominciò in Europa la storia della letteratura moderna, l'incessante trasmissione della tradizione letteraria da una generazione all'altra, e solo poche opere risalenti al periodo precedente influirono sulla produzione delle epoche successive; d'altra parte, anche queste opere (come, ad esempio, la letteratura classica, o quella dei popoli orientali), filtrate attraverso l'interpretazione convenzionale di un periodo più recente, si modificarono a tal punto che è difficile parlare di un loro influsso diretto e integrale sulla tradizione letteraria.

Nina Gourfinkel, Philippe Van Tieghem
 “Chronique. Quelques produits du ‘Formalisme’ russe”
Revue de Littérature comparée, 1932, 1 (Janvier-Mars), 425-434

/425/ Les discussions autour des méthodes d’histoire littéraire restent chez nous l’apanage des universitaires et des critiques. Un ensemble de circonstances politiques et sociales a créé autour de ces discussions, en Russie, un mouvement d’opinion fort vaste. Les oeuvres littéraires n’y présentent pas aux yeux même de l’ensemble des lecteurs cultivés une *Unterhaltung Literatur*. La production littéraire est toujours plus ou moins considérée comme un champ clos où s’affrontent les idées; de là, l’intérêt général de cette question: de quel point de vue faut-il aborder l’oeuvre littéraire? Ce n’est pas seulement le critique de l’historien de la littérature qui modifiera son point de vue; ce sera aussi le lecteur russe. Voilà pourquoi, depuis quinze ans, il n’y a presque pas de numéro de revue où ces questions ne soient exposées ou discutées.

Avant la guerre, l’histoire littéraire était surtout l’histoire des idées; la critique était esthétique, intuitive, idéologique. Depuis la guerre, deux grandes périodes se dessinent: le ‘formalisme’ et le marxisme littéraire. La seconde est contemporaine: les oeuvres littéraires ne doivent être examinées et étudiées que du point de vue social et dans leur rapport avec les théories marxistes. Bien que conçue en une certaine mesure comme réaction contre la critique littéraire pure, la critique marxiste n’en a pas moins subi, à un certain point de vue, l’influence de l’école précédente, ‘formaliste’. La première période peut être considérée comme révolue, mais durant plus de dix ans les méthodes formalistes ont été passionnément combattues et défendues dans tous les milieux intellectuels. Ces méthodes ont apporté beaucoup d’innovations fécondes qui méritent d’être retenues, si leurs exagérations mêmes ont précipité leur déclin. On a dit ailleurs leur intérêt¹; on a brièvement exposé /426/ la volonté du formalisme d’opposer un point de vue *statique* au point de vue *historique*; de considérer l’oeuvre comme isolée, au lieu de chercher ses sources et son influence; de comparer entre elles les oeuvres d’art littéraires pour saisir mieux les caractères propres de leur technique artistique, en les opposant, hors du temps, de l’espace et de tout principe de causalité. Non que le formalisme nie ces rapports; mais il les laisse aux historiens de la littérature.

* Cette dénomination, d’abord ironique, a fini par s’imposer malgré les protestations des partisans de cette nouvelle méthode.

¹ Nina Gourfinkel, les “Nouvelles méthodes d’histoire littéraire en Russie”, dans *Le Monde slave*, 1-2-1929. Philippe Van Tieghem, “Tendances nouvelles en histoire littéraire”, dans les *Études françaises*, publiées par la Société des professeurs français en Amérique, Paris, les Belles-Lettres 1930.

Nina Gourfinkel, Philippe Van Tieghem "Cronaca. Alcuni prodotti del 'Formalismo' russo"*

Traduzione italiana di Josiane Tourres

Le discussioni intorno ai metodi di storia letteraria da noi rimangono appannaggio degli accademici e dei critici. Un insieme di circostanze politiche e sociali ha creato, intorno a queste discussioni in Russia, un movimento di opinione molto ampio. Agli occhi stessi di tutti i lettori colti le opere letterarie non rappresentano una *Unterhaltung Literatur*. La produzione letteraria è sempre considerata più o meno un ambito chiuso in cui si scontrano le idee; da qui l'interesse generale della domanda: con quale punto di vista occorre affrontare l'opera letteraria? Non sarà soltanto il critico dello storico della letteratura a modificare il proprio punto di vista, ma sarà anche il lettore russo a farlo. È il motivo per cui, da quindici anni a questa parte, queste problematiche sono esposte e discusse su quasi tutti i numeri delle riviste.

Prima della Guerra, la storia letteraria era soprattutto la storia delle idee; la critica era di tipo estetico, intuitivo, ideologico. Dopo la Guerra, si delineano due grandi periodi: il 'formalismo' e il marxismo letterario. Il secondo periodo è contemporaneo: le opere letterarie devono essere esaminate e studiate solo dal punto di vista sociale e nel loro rapporto con le teorie marxiste. Anche se concepita in un certo modo come reazione contro la critica letteraria pura, la critica marxista ha comunque subito ugualmente, in una certa ottica, l'influenza della scuola precedente, 'formalista'. Il primo periodo può essere considerato concluso, ma per più di un decennio i metodi formalisti sono stati combattuti e difesi appassionatamente in tutti gli ambienti intellettuali. Tali metodi hanno portato molte innovazioni feconde che meritano di essere prese in considerazione, anche se i loro stessi eccessi hanno affrettato il loro declino. In un'altra sede, si è parlato del loro interesse**, è stata esposta brevemente la volontà da parte del formalismo di contrapporre un punto di vista *statico* a quello *storico*; di considerare l'opera isolata, invece di ricercarne le fonti e l'influenza; di confrontare tra di loro le opere d'arte letterarie per afferrare meglio le caratteristiche specifiche della loro tecnica artistica, contrapponendole, al di fuori del tempo, dello spazio e di qualsiasi principio di causalità. Non è che il formalismo abbia negato questi rapporti, ma li ha affidati agli storici della letteratura.

* Questa denominazione, in un primo momento ironica, si è finalmente imposta nonostante le proteste dei sostenitori di questo nuovo metodo.

** Nina Gourfinkel, les "Nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie", *Le Monde slave*, 1-2-1929. Philippe Van Tieghem, "Tendances nouvelles en histoire littéraire", in *Études françaises*, Société des professeurs français en Amérique, Paris, les Belles-Lettres 1930.

Ceux que ces indications ont intéressés auraient voulu pouvoir se rendre compte de ce que la méthode formaliste permettait de réaliser. Des principes logiques et séduisants ne leur suffisaient pas, ce qui est tout à l'honneur de leur prudence intellectuelle. On voudrait aujourd'hui leur apporter – brièvement – quelques exemples de travaux exécutés selon les principes de l'école formaliste.

Comme il se produit souvent en histoire littéraire, c'est au moment où une mode intellectuelle commence à passer dans son pays d'origine qu'elle se répand, ou même qu'elle est connue et appréciée hors des frontières de sa patrie. L'école formaliste russe n'est plus, ni comme groupement homogène d'individus, ni comme système de méthodes et d'enseignement. Ses principaux chefs attirés, comme Victor Chklovski et Boris Eichenbaum, ou 'sympathisants' comme Victor Girmounski, se sont tournés vers d'autres méthodes où, de nouveau, mais aussi d'une manière nouvelle, le rôle prépondérant appartient aux notions historiques. D'autre part, ce revirement s'est fait sous la poussée de l'État, car l'étude du rythme, des images, de la composition n'a qu'un rapport fort lointain avec le marxisme. Dans un système d'études où rien n'échappe aux directives d'un État, d'ailleurs sujet à de brusques coups de barre, c'était la mort des études formalistes. Cela ne veut pas dire que les études formalistes nées et momentanément délaissées là-bas ne puissent ailleurs se développer avec méthode et clairvoyance.

Notre premier exemple sera celui de Victor Chklovski; il prétend avoir été l'initiateur du formalisme; son article "L'Art considéré comme procédé" (*La Poétique*, Pétersbourg, 1919), fait date dans l'évolution des méthodes d'analyse littéraire. Il a fortement énoncé cette idée que le travail essentiel de l'artiste consiste dans l'usage d'un ensemble de procédés que le critique doit reconnaître et analyser pour comprendre l'œuvre d'art. Il montre que le procédé essentiel consiste pour l'artiste à rendre neuf et étrange, frappant et vivant l'objet matériel, le sentiment, l'idée qui, indéfiniment répétés, avaient perdu tout relief; la recherche des moyens que l'artiste /427/ emploie pour *recréer* ainsi l'objet doit être l'occupation essentielle du critique.

Chklovski cite, pour illustrer ce procédé fondamental, une notule tirée des carnets de Tchekhov: quelqu'un qui traversait toujours la même rue durant quinze, trente ans, lisait tous les jours une enseigne: "Grand choix de ciges (sigor, poisson nordique)", et se demandait qui donc pouvait avoir besoin d'une pareille variété dans ce genre de poisson. Mais un jour l'enseigne fut enlevée et posée près du mur de travers. Alors le passant lut pour la première fois ce qui était écrit en réalité: "Grand choix de cigares (*sigar*)". De même, il faut que le poète rende à chaque mot son vrai contenu et le montre du côté neuf.

D'autre part, Chklovski, étudiant la nouvelle ou le roman, y voit surtout un ensemble de motifs traditionnels, de procédés de composition; il veut montrer dans son ouvrage le *Développement du sujet* (Petersbourg, Opoiaz, 1921) que le *fond*, loin de conditionner les procédés de développement, est conditionné par eux.

Le persone interessate a tali indicazioni avrebbero voluto essere in grado di rendersi conto di quello che il metodo formalista consentiva di realizzare. Non bastavano principi logici e allettanti, e questo fa onore alla loro accortezza intellettuale. Oggi si vorrebbe fornire loro – brevemente – alcuni esempi di ricerche condotte seguendo i principi della scuola formalista.

Come succede spesso nella storia letteraria, proprio nel momento in cui una moda intellettuale comincia a manifestarsi nel proprio paese di origine, si diffonde o addirittura è conosciuta e apprezzata al di fuori dei confini del paese in questione. La scuola formalista russa non è più né un raggruppamento organico di individui né un sistema di metodi e di insegnamento. I suoi maggiori maestri autorevoli, come Viktor Šklovskij e Boris Ejchenbaum, o 'simpatizzanti' come Victor Žirmunskij, si sono interessati ad altri metodi in cui, di nuovo, ma anche in modo nuovo, il ruolo preponderante appartiene ai concetti storici. Tra l'altro questa inversione di tendenza si è fatta sotto la pressione dello Stato, perché lo studio del ritmo, delle immagini, della composizione ha un rapporto solo lontanissimo con il marxismo. In un sistema di studi in cui non sfugge nulla alle direttive di uno Stato, tra l'altro soggetto ad improvvisi momenti di debolezza si verificò la fine degli studi formalisti. Ma questo non significa che gli studi formalisti nati e temporaneamente tralasciati in Russia non potessero svilupparsi altrove con metodo e lungimiranza.

Il nostro primo esempio sarà quello di Viktor Šklovskij che pretende di essere stato l'ideatore del formalismo; il suo articolo "L'Arte considerata come procedimento" (*La Poetica*, Pietroburgo, 1919) fa epoca nell'evoluzione dei metodi di analisi letteraria. Ha enunciato con forza l'idea che il lavoro essenziale dell'artista consista nell'uso di un insieme di procedimenti che il critico deve riconoscere e analizzare per capire l'opera d'arte. Dimostra che il procedimento fondamentale consiste per l'artista nel rendere nuovo e strano, sorprendente e vivo l'oggetto materiale, il sentimento, l'idea che, ripetuti indefinitamente, avevano perso qualsiasi rilevanza; la ricerca dei mezzi utilizzati dall'artista per ricreare così l'oggetto deve rappresentare l'occupazione maggiore del critico.

Per illustrare questo procedimento fondamentale, Šklovskij cita una postilla estratta dai quaderni di Čechov: qualcuno che attraversava sempre la stessa strada per quindici, trent'anni, leggeva tutti i giorni un'insegna: "Grande scelta di cighs (sigor, pesce nordico)", e si chiedeva chi potesse aver bisogno di una varietà simile in questo tipo di pesce. Ma un giorno l'insegna fu tolta e appoggiata di traverso accanto al muro. Il passante lesse allora per la prima volta ciò che in realtà era scritto: "Grande scelta di sigari (*sigar*).". Allo stesso modo, è necessario che il poeta restituisca ad ogni parola il suo vero contenuto e faccia vedere il suo lato nuovo.

Tra l'altro Šklovskij, studioso del racconto e del romanzo, vede in questi generi soprattutto un insieme di temi tradizionali, di procedimenti per comporre; nella sua opera, *Le Développement du sujet* (Lo sviluppo della trama; Pietroburgo, Opoiaz, 1921) vuole dimostrare che il *fondo*, lungi dal condizionare i procedimenti dello sviluppo, sia condizionato da quest'ultimi.

Il est difficile de résumer cet ouvrage fort dense et, plus encore, d'ordonner cet amas confus d'idées et de remarques jetées pêle-mêle comme au cours d'une conversation brillante et féconde. Essayons cependant de dégager quelques aperçus clairs.

Le sujet du roman n'a pas de raisons d'être opposé à la forme; il est forme lui-même, ensemble de procédés, liaison de motifs, et la conception de *contenu* intellectuel ou sentimental n'est pas synonyme de celle de *sujet*. Loin de représenter l'auteur comme un isolé en proie au désir solitaire d'une inspiration céleste ou comme un esprit nourri d'idées et tâchant d'exprimer à son tour ces idées dans des modes personnels, Chklovski le voit prisonnier d'une foule de traditions techniques auxquelles il ne cherche pas à échapper, mais qu'il utilise naturellement, qui le guident, et lui font trouver souvent le caractère de ses personnages, les mouvements de son intrigue, sa philosophie même, comme le grand poète conduit par la rime et le souffle rythmique invente sous la dictée de ces obligations fécondes la nuance des sentiments ou de la pensée.

La véritable filiation littéraire n'est donc pas celle des sentiments ou des idées; c'est celle des procédés; l'histoire littéraire doit être l'histoire des procédés techniques. Ce que les auteurs s'empruntent les uns aux autres, ce sont des procédés. Certes, comme le lien entre le procédé et le sentiment ou l'idée, pour être de cause à effet et non inverse, n'en existe pas moins, l'histoire de ces deux éléments contenus dans l'œuvre d'art côtoie souvent l'évolution /428/ réelle et les vrais rapports de filiation, mais la vraie filiation serait celle des procédés.

Ces idées, que Chklovski n'exprime pas, mais qui se dégagent de ses ouvrages, nous les retrouvons, exprimées ou supposées, chez ses nombreux partisans et élèves.

Chklovski étudiera donc, dans *Don Quichotte* en particulier, les éléments qui composent le sujet, et il montrera comment les éléments traditionnels, par les nécessités de leur rencontre et de leur choc, ont créé la vraie figure du héros, bien loin que celle-ci ait été préfigurée à l'œuvre. Avec *Don Quichotte*, il examine, de ce point de vue, quantité d'autres romans, les plus divers et de tous les âges. Comment, par exemple, chercher à analyser le caractère de Gil Blas, et pourquoi constater après une analyse subtile que ce héros symbolise l'homme moyen en face des événements, quand ce héros n'est évidemment que le fil qui rattache les diverses images de mœurs, et que ce fil est d'autant plus terne et gris que la personnalité du héros serait plus gênante si elle était originale?

Un roman est composé d'une série d'histoires, d'anecdotes, de nouvelles de récits plus ou moins habilement rattachés entre eux et à la trame primaire du roman. Dans le roman moderne, que le sujet soit simple ou complexe, l'auteur donne tout son effort à intégrer les *scènes* au *sujet* en les rattachant aussi étroitement que possible au caractère de son héros, à la thèse qu'il veut démontrer, à la peinture du milieu social. Mais la plupart des grands romans d'avant le XIXe siècle, d'avant Stendhal ou Maupassant, présentent dans les rapports entre les scènes et le sujet des raccords plus apparents et déjà maintes fois utilisés; tantôt

È difficile sintetizzare quest'opera densissima e forse di più, ordinare questo mucchio confuso di idee e osservazioni buttate alla rinfusa come durante una conversazione brillante e fertile. Cerchiamo tuttavia di evidenziare qualche scorcio chiaro.

Non esiste alcun motivo di contrapporre la trama del romanzo alla forma: esso stesso è forma, insieme di procedimenti, collegamento di temi, e il concepimento del *contenuto* intellettuale o sentimentale non è sinonimo di quello di *trama*. Lungi dal rappresentare l'autore come un essere isolato in preda al desiderio solitario di un'ispirazione celeste o come una mente ricca di idee e che cerca di esprimere a sua volta queste stesse idee con modalità personali, Šklovskij lo vede prigioniero di un gran numero di tradizioni tecniche dalle quali non tenta di sfuggire, ma che egli utilizza naturalmente, e che lo guidano e spesso gli consentono di trovare il carattere dei personaggi, i movimenti della trama, la sua stessa filosofia, nello stesso modo in cui il grande poeta, guidato dalla rima e dal respiro ritmico inventa sotto la spinta di questi vincoli fertili la sfumatura dei sentimenti o del pensiero.

La vera filiazione letteraria dunque non è quella dei sentimenti o delle idee bensì quella dei procedimenti; la storia letteraria deve essere la storia dei procedimenti tecnici. Gli autori attingono i procedimenti da altri autori. Certo, siccome il legame tra il procedimento e il sentimento o l'idea, anche se è di causa-effetto e non il contrario, esiste ugualmente, la storia di questi due elementi contenuti nell'opera d'arte rasenta spesso l'evoluzione reale e i veri rapporti di filiazione, ma la vera filiazione sarebbe quella dei procedimenti.

Queste idee, che non sono espresse da Šklovskij, ma che emergono dalle sue opere, le ritroviamo, espresse o intuite, presso tanti seguaci o allievi suoi.

Šklovskij ha dunque studiato, in particolare in *Don Chisciotte*, gli elementi che compongono la trama, e ha evidenziato come gli elementi tradizionali, attraverso le necessità del loro incontro e scontro, avessero creato la vera figura dell'eroe, molto lontana rispetto a quella alla base dell'opera. Con *Don Chisciotte*, esamina, da questo punto di vista, tanti altri romanzi, molto diversi e di tutte le epoche. Per esempio, come cercare di analizzare il carattere di Gil Blas, e perché costatare, dopo un'analisi sottile che questo protagonista simboleggia l'uomo medio di fronte agli eventi, anche se quest'eroe ovviamente non è altro che il filo che collega le diverse immagini di costumi e anche se questo filo è tanto più spento e grigio in quanto la personalità dell'eroe sarebbe più fastidiosa se fosse originale?

Un romanzo è composto di una serie di storie, aneddoti, notizie, racconti più o meno collegati abilmente tra di loro e con la trama primaria del romanzo. Nel romanzo moderno, a prescindere dalla semplicità o difficoltà della trama, l'autore prodiga tanti sforzi per integrare le *scene* nella *trama* collegandole più possibile al carattere del suo protagonista, alla tesi che vuole dimostrare, al quadro che vuol fare dell'ambiente sociale. Ma la maggior parte dei grandi romanzi anteriori all'Ottocento, a Stendhal o Maupassant, presentano nei rapporti tra le scene e la trama raccordi più apparenti etì già diverse volte; a

les nouvelles sont racontées pour retarder ou empêcher une action (*Mille et une nuits*); pour motiver un résultat (roman de chevalerie); pour appuyer une thèse (*Candide*), pour faire le tableau d'une société (*Gil Blas*). Tantôt elle se suivent bout à bout; tantôt elles sont attachées les unes aux autres comme les anneaux d'une chaîne; tantôt elles sont enclavées les unes dans les autres comme une série de boîtes; tantôt elles s'opposent les unes aux autres; tantôt elles se font pendant.

Le fil qui les relie varie également; elles sont unies par la seule présence du même personnage, forme primitive, ou par une loi de son caractère (*Ane d'or*: curiosité de Lucius), ou par l'affabulation d'un voyage (*Pantagruel*, *Gulliver*), ou par l'occasion d'une rencontre fortuite en quelque auberge...

Si, pour préciser, nous prenons, à la suite de Chklovski, l'exemple de *Don Quichotte*, nous nous attacherons avec lui au procédé des *discours*, en laissant de côté son étude des nouvelles contenues dans le roman, de leur lien avec le roman, des procédés qui /429/ les amènent et les font cesser. Le roman est abondant en discours du héros. L'auteur est parti de la conception d'un héros fou, et dont la folie venait de la bêtise; le hidalgo devait être un sans-cerveille. Or, ce fou dépourvu de jugement prononce à tout propos, et hors de propos, de longs et succulents discours pleins d'une sagesse profonde et de vues pénétrantes sur le monde, les hommes, les livres, qui contredisent singulièrement la faiblesse d'esprit de celui à qui les romans ont tourné la tête. Chklovski explique cette contradiction en montrant que Cervantes a été naturellement obligé, par la tradition romanesque et la nécessité d'étoffer le livre en y versant les trésors de sa philosophie et de sa culture, d'employer ce procédé du discours. La conception primitive du héros s'y opposait? Qu'importe! Le procédé allait modifier cette conception, ou, mieux, créer le héros. De cette contradiction Cervantes allait faire jaillir la vraie figure de son héros. Ce procédé non seulement lui révélait, mais créait réellement la profondeur psychologique du héros, cette admirable sagesse jointe à cette extrême folie, ce bon sens dans l'absurdité, ces vues profondes sur tout ce qui n'est pas lui, cet aveuglement devant un coin du monde et cette vision lumineuse des autres domaines. C'est donc le mécanisme de l'exécution qui a créé le personnage, c'est la *forme* qui a créé le fond, le procédé qui a créé la psychologie.

Prenons comme second exemple l'étude sur la composition d'une nouvelle de Gogol: le *Manteau*². Cette étude de Eichenbaum, parue tout à fait au début du 'formalisme', a été rééditée en 1919 dans le recueil *Poetika*.

Cette courte nouvelle est l'aventure mi-naturaliste mi-féerique d'un pauvre vieux gratte-papier qui parvient sur le tard à force d'économies à se faire faire un manteau confortable et à qui on vole ce manteau la première fois qu'il le met. Il en meurt et son fantôme erre dans les rues de Pétersbourg jusqu'à ce qu'il puisse un jour arracher aux épaules d'un chef qui l'insulta sa chaude fourrure. Les critiques russes du XIXe siècle de la lignée de Biéliniski

² Cette nouvelle a été récemment traduite par R. Schloezer dans la collection *Les Auteurs classiques russes* (Éditions de la Pléiade, Paris, 1925).

volte le notizie sono raccontate per rinviare o impedire un'azione (*Le mille e una notte*); per motivare un risultato (romanzi di cavalleria); per avvalorare una tesi (*Candido*); per fare il quadro di una società (*Gil Blas*). A volte si susseguono dall'inizio alla fine, a volte sono collegate le une con le altre come gli anelli di una catena; oppure sono inserite le une nelle altre come una serie di scatole; a volte si contrappongono le une alle altre; o sono simmetriche.

Il filo che le collega è anche diverso; sono unite grazie alla sola presenza dello stesso protagonista, forma primitiva, o attraverso una legge del suo carattere (*Asino d'oro*: curiosità di Lucio), o attraverso l'affabulazione di un viaggio (*Pantagruel*, *Gulliver*), o grazie ad un incontro casuale in un'osteria...

Se, per puntualizzare, sulla scia di Šklovskij, prendiamo l'esempio di *Don Chisciotte*, ci interesserebbe insieme a lui al procedimento dei *discorsi*, tralasciando il suo studio dei racconti contenuti nel romanzo, del loro legame con il romanzo, dei procedimenti che li introducono e li fanno scomparire. Il romanzo è ricchissimo di discorsi del protagonista. L'autore è partito dal concetto di un protagonista folle, la cui follia proveniva dalla stoltezza; l'hidalgo doveva essere senza cervello. Ora, quel folle sprovvisto di giudizio fa, a proposito e a sproposito, lunghi e succulenti discorsi pieni di saggezza e di punti di vista acuti sul mondo, sugli uomini, sui libri, che confutano stranamente la demenza di uno che ha perso la testa per via dei romanzi. Šklovskij spiega questa contraddizione dimostrando che Cervantes è stato naturalmente costretto, dalla tradizione romanzesca e la necessità di ampliare il libro riversandoci i tesori della sua filosofia e cultura, a usare il procedimento del discorso. Vi si contrapponeva la concezione primitiva dell'eroe? Non importava! Il procedimento ha permesso di modificare questa concezione o meglio, ha creato l'eroe. Da questa contraddizione Cervantes ha fatto scaturire la vera figura del suo eroe. Questo procedimento non solo è servito a scoprire la profondità psicologica dell'eroe ma anche a crearla, a creare quell'ammirabile saggezza unita alla follia estrema, quel buon senso nell'assurdità, quelle visioni profonde su tutto quello che non è lui, quell'accecamento di fronte ad un angolo del mondo e quella visione luminosa degli altri ambiti. Quindi è stato il meccanismo dell'esecuzione a creare il personaggio, è stata la *forma* a creare il fondo, è stato il procedimento a creare la psicologia.

Prendiamo come secondo esempio lo studio sulla composizione di un racconto di Gogol: *Il cappotto**. Questo studio di Ejchenbaum uscito proprio all'inizio del 'formalismo' è stato ripubblicato nel 1919 nella raccolta *Poetika*.

Questo breve racconto è la vicenda mezza naturalistica mezza fiabesca di uno scribacchino disgraziato che riesce tardi grazie ai risparmi a farsi fare un cappotto comodo e che gli viene rubato la prima volta che lo indossa. Ne muore e il suo fantasma girovaga per le strade di Pietroburgo fino al momento in cui potrà strappare dalle spalle di un capo che lo insultò la sua calda pelliccia. I critici russi dell'Ottocento nella scia di Belinski non avevano elogiato questo racconto per il suo valore artistico,

* Questo racconto è stato tradotto di recente in francese par R. Schloezer nella collana *Les Auteurs classiques russes* (Éditions de la Pléiade, Paris, 1925).

avaient porté au pinacle cette nouvelle non point à cause de sa valeur artistique, qui est en effet remarquable, mais pour sa valeur humanitaire; à propos d'elle, on faisait de Gogol un penseur plein de pitié pour les humbles, vengeur du juste outragé. Eichenbaum reprend le texte et en analyse les données propres et réelles au lieu d'échafauder une interprétation qu'il ne justifie pas.

Le sujet est pauvre, presque misérable, et ne vit que par ses /430/ à-côtés. Rien ne vient du sujet; tout vient de l'artiste; le sujet est pour lui une occasion d'exercer les habiletés de son talent. C'est une matière indifférente, une simple occasion de jouer à écrire. C'est ce 'jeu' de l'auteur qu'il s'agit de pénétrer. L'étude est ici particulièrement valable, car Gogol est évidemment à certains égards l'artiste pur; en tous cas, il est bien peu d'écrivains qui aient avec autant de pénétration que lui compris que l'artiste n'est pas moins grand s'il n'est ni un mage, ni un phare, ni un confesseur de son temps ou de son âme, ni un penseur, mais simplement un homme qui sait conter et écrire. "Pour faire un bonne nouvelle ou un récit, il suffit, dit-il quelque part, qu'un auteur fasse la description d'une pièce ou d'une rue qu'il connaît."

Le sujet est donc une occasion de raconter; c'est trahir la nature de Gogol que d'y chercher une 'morale'. Ce serait de même trahir son art que de chercher derrière les mots la pensée, l'émotion, la nuance exacte des rapports logiques. Son style est un jeu verbal; l'articulation, la mimique, le geste sonore, voilà la réalité du mot. "L'enveloppe sonore du mot, son caractère acoustique ont une importance indépendante de sa représentation matérielle ou logique."

D'où cette passion de Gogol pour le nom; d'où sa recherche dans les annonces, réclames, affiches, devantures de boutique, etc., de noms plaisants à l'oreille, riches de sonorité. Le personnage le plus fugitif est nommé avec tous ses prénoms et jamais son nom n'est indifférent; et n'allons pas chercher dans le nom un symbole du caractère ou de la situation sociale; le nom vaut par lui-même. Les personnages sont donc dirigés un peu au hasard sur le plan de la logique, mais selon l'esprit de l'artiste qui s'amuse avec les mots et les expressions. Dans le *Manteau*, Gogol énumère plusieurs noms que la mère du héros voulait prendre pour son fils avant de s'arrêter à Akaki, nom dont la valeur comique est habilement soulignée.

La description des personnages est faite selon les mêmes procédés. Il n'y a pas tant description matérielle que transcription auditive. L'ordre dans lequel se suivent les détails n'est pas un ordre visuel; c'est un ordre auditif; il serait difficile de dessiner ou de peindre selon les descriptions de Gogol; il faut les écouter pour les comprendre.

Le langage des personnages, toujours varié et individuel, ne cherche nullement à copier le réel. Rien de plus stylisé, de plus artificiel, de plus conventionnel; rien qui ne soit voulu par l'auteur du point de vue de l'effet auditif à produire; aucun désir de révéler l'âme des héros par leur manière de s'exprimer. La psychologie résulte du style; elle ne le détermine pas. /431/

che in effetti è notevole, bensì per il suo valore umanitario; questo racconto ha permesso di fare di Gogol un pensatore impietosito per gli umili, vendicatore del giusto oltraggiato. Ejchenbaum riprende il testo e ne analizza i dati specifici e reali invece di imbastire un'interpretazione non giustificata dal testo.

La trama è scarsa, quasi misera e regge solo grazie ai temi secondari. Non proviene nulla dalla trama, ma tutto proviene dall'artista; la trama per lui gli dà l'opportunità di esercitare il suo talento. È una materia indifferente, una semplice opportunità perché la scrittura sia un gioco. E si tratta di penetrare quel 'gioco' dell'autore. Lo studio qui è particolarmente valido, perché Gogol ovviamente è per certi versi l'artista puro; comunque, ci sono pochissimi scrittori che con così tanta perspicacia abbiano capito che l'artista può essere grande anche se non è un mago, una guida, un confessore della sua epoca o della propria anima, un pensatore ma se è semplicemente un uomo che sa raccontare e scrivere. "Per fare un buon racconto, basta, secondo lui, che un autore faccia la descrizione di una stanza o di una strada che conosce."

La trama è dunque un'opportunità per raccontare; cercare una 'morale' significa tradire la natura di Gogol. Significherebbe anche tradire la sua arte se si cercasse dietro alle parole il pensiero, l'emozione, la sfumatura precisa dei rapporti logici. Il suo stile è un gioco verbale; l'articolazione, la mimica, il gesto sonoro, ecco l'entità della parola. "L'involucro sonoro della parola, il suo carattere acustico rivestono una rilevanza che prescinde dalla sua rappresentazione materiale o logica."

Da qui la passione di Gogol per il nome; da qui la sua ricerca negli annunci, le pubblicità, i manifesti, le vetrine dei negozi, ecc. di nomi piacevoli per l'orecchio, ricchi di suoni. Il personaggio più fugace è chiamato con tutti i nomi e il suo cognome non è mai indifferente; e non si deve andare a cercare nel cognome un simbolo del carattere o della situazione sociale; il cognome ha un suo valore in sé. I personaggi a livello di logica sono dunque lasciati un po' al caso ma con l'artista che si diverte con i nomi e le espressioni. Ne *Il cappotto*, Gogol elenca diversi nomi che la madre del protagonista voleva scegliere per il figlio prima di fermarsi a Akaki, nome il cui valore comico è evidenziato con abilità.

La descrizione dei personaggi è fatta seguendo gli stessi procedimenti. Non è tanto una descrizione materiale quanto una descrizione acustica. L'ordine con cui si susseguono i particolari non è un ordine visivo; è un ordine acustico; sarebbe difficile delineare o dipingere seguendo le descrizioni di Gogol; occorre ascoltarle per capirle.

Il linguaggio dei personaggi, sempre variegato e personale, non cerca affatto di copiare la realtà. Non c'è niente di più stilizzato, di più artificioso e di più convenzionale; tutto è voluto dall'autore dal punto di vista dell'effetto acustico da produrre; nessun desiderio di rivelare l'anima dei protagonisti attraverso il loro modo di esprimersi. La psicologia risulta dallo stile, non lo determina.

D'ailleurs nous savons que Gogol avait, à un degré extraordinaire, la faculté de lire et de mimer ses oeuvres en acteur en soulignant ainsi leur valeur essentiellement auditive.

Eichenbaum arrive enfin au célèbre passage sur lequel repose l'interprétation *humanitaire* du *Manteau*. Il constate que ce passage absent de la première rédaction a été rajouté après coup. Comment serait-il l'essentiel de la nouvelle, comment le sentiment qu'il semble exprimer en serait-il la cause? Non, ce passage n'est explicable que par le désir chez l'auteur d'employer le procédé stylistique bien connu qui consiste à opposer au ton badin du récit la brusque envolée d'une phrase pathétique et déclamatoire.

Cette étude d'Eichenbaum, qui, en son temps, éclata comme une bombe et effraya les traditions de la critique, reste un modèle d'étude formaliste. Sans doute l'objet se prête admirablement à cette méthode. Mais de combien d'autres ouvrages fausse-t-on entièrement la portée en s'obstinant à les juger ou à les analyser avec les vues abstraites de l'esprit au lieu d'employer à les étudier les facultés mêmes que l'auteur a mises en œuvre pour les écrire, le don des rythmes, des mots, de la mesure et de la sonorité?

Notre troisième exemple sera tiré de l'œuvre de Victor Girmounski: *Pouchkine et Byron*³, dont M. Mazon a rendu compte dans la Revue en 1926 (t. VI, 272).

Bien moins purement 'formaliste' que Chklovski, M. Girmounski utilise les méthodes formalistes au service d'une recherche de filiation. Critiquant Sipovski dont le *Pouchkine* (1907) fait remonter à Chateaubriand la source de certains poèmes de cet auteur, et tel autre qui voit l'origine du *Prisonnier du Caucase* dans la nouvelle du même titre de Xavier de Maistre, Girmounski, s'appuyant sur le fait bien vague d'"influence", veut établir la filiation de Byron à Pouchkine et de celui-ci à ses nombreux imitateurs russes par l'examen des procédés artistiques communs à ces auteurs et propres au genre qu'ils traitent, le Poème romantique.

Le Poème est un genre comme l'Épopée en est un, avec des lois précises; ces lois nous sont moins évidentes parce que ce genre est postérieur aux arts poétiques classiques qui ont mis en lumière celles des autres genres traditionnels; elles n'en existent pas moins et en les dégagant le critique saisira mieux les véritables points communs entre les auteurs qui traitent le même genre.

Dans le Poème, l'auteur ne *raconte* pas les événements dans l'ordre chronologique, ni tous les faits. Il s'arrête aux 'cimes', c'est-à-dire aux moments de l'action de plus grande tension dramatique. /432/ Le trait commun entre ces différents moments est surtout sentimental et tient à une qualité semblable de l'atmosphère émotive. Parfois il n'y a pas de récit, rien que des tableaux; les faits sont racontés très tard, par le procédé du souvenir qui envahit le héros, ou sont exposés par l'auteur tout à fait à la fin du poème. Cependant, si l'on compare Pouchkine à Byron au point de vue de ce procédé de composition,

³ Leningrad, éd. Academia, 1924.

Sappiamo tra l'altro che Gogol aveva, a un livello straordinario, la facoltà di leggere e mimare le sue opere come un attore, sottolineandone così il valore acustico.

Ejchenbaum arriva finalmente al famoso passo sul quale poggia l'interpretazione *umanitaria* del *Cappotto*. Costata che questo passo, che non esisteva nella versione precedente, è stato aggiunto successivamente. Come potrebbe rappresentare l'essenziale del racconto, in che modo il sentimento che sembra esprimere ne sarebbe la causa? No, questo passo si può spiegare solo attraverso il desiderio da parte dell'autore di usare il procedimento stilistico famoso che consiste nell'opporre al tono faceto del racconto l'improvvisa iperbole di una frase patetica e declamatoria.

Questo studio di Ejchenbaum che, all'epoca ebbe l'effetto di una bomba e spaventò le tradizioni della critica, rimane un modello di studio formalista. Di sicuro l'oggetto si presta ottimamente bene a questo metodo. Ma di quanti altre opere si falsa completamente la portata quando ci si ostina a giudicarle o a analizzarle con astrattismi invece di utilizzare le facoltà messe in atto dallo stesso autore per scriverle, le capacità legate ai ritmi, alle parole, alla misura e alla sonorità?

Il nostro terzo esempio è tratto dall'opera di Viktor Žirmunskij: *Puškin e Byron** la cui recensione è stata scritta da M. Mazon sulla Revue nel 1926 (t. 6, p. 272).

Molto meno 'formalista' di Šklovskij, Žirmunskij utilizza i metodi formalisti al servizio di una ricerca di filiazione. Criticando Sipovski il cui *Puškin* (1907) fa risalire a Chateaubriand la fonte di alcune poesie di quest'autore, e un altro critico che vede l'origine del Prigioniero del Caucaso nel racconto con lo stesso titolo di Xavier de Maistre, Žirmunskij, basandosi sul fatto molto vago di 'influenza', vuole stabilire la filiazione da Byron a Puškin e da quest'ultimo ai suoi numerosi imitatori russi attraverso l'esame dei procedimenti artistici comuni a questi autori e tipici del genere che trattano, il Poema romantico.

Il Poema è un genere come l'Épopée, con leggi precise; queste leggi per noi sono meno evidenti perché questo genere è successivo alle arti poetiche classiche che hanno messo in luce quelle degli altri generi tradizionali; esistono ugualmente e mettendole in risalto il critico afferrerà meglio i veri punti in comune tra gli autori che trattano lo stesso genere.

Nel Poema, l'autore non *racconta* gli eventi in ordine cronologico, neppure tutti i fatti. Si ferma alle 'vette', vale a dire ai momenti dell'azione con la massima tensione drammatica. Il tratto in comune tra questi diversi momenti è soprattutto di natura sentimentale ed è legato a una qualità simile dell'ambiente emotivo. A volte non c'è alcun racconto, solo quadri; i fatti sono raccontati molto tardi, attraverso il procedimento del ricordo che sopraffà il protagonista, oppure sono esposti dall'autore proprio alla fine del poema. Tuttavia se si confronta Puškin con Byron dal punto di vista di questo procedimento di

*Leningrad, ed. Academia, 1924.

on constate que Pouchkine raconte plus volontiers que Byron; on perçoit sa tendance à passer à l'épopée et à la prose; d'autre part, Pouchkine se passe moins facilement que Byron du lien logique qui unit les événements; les moments dramatiques sont plus logiquement rattachés les uns aux autres.

Les vides entre les moments proprement dramatiques sont remplis par des morceaux qui forment le fond du tableau: descriptions de lieux (surtout au début, où ces descriptions jouent le rôle d'une 'ouverture' musicale); analyse psychologique des héros; passages lyriques où le poète médite à propos de ce qu'il vient de raconter.

Les moments dramatiques et les hors-d'œuvre lyriques ne sont pas unis par des transitions; au contraire, les ruptures sont fréquentes et l'impression est accentuée plutôt que voilée. Aux changements matériels dans le lieu, le mouvement de l'action, les personnages, les descriptions, s'ajoutent les changements formels dans le ton objectif ou subjectif, dans les temps grammaticaux. L'unité du poème est la strophe de longueur variable, ce qui facilite les ruptures.

Tels sont les principaux caractères formels du Poème romantique; ils se trouvent chez Byron comme chez Pouchkine; leur étude nous montre clairement en quoi le Poème tient du Drame et de l'Épopée et comment chaque poète révèle les tendances de sa personnalité par la manière dont il plie les sujets aux besoins de son esprit.

Arrivant ensuite à un point plus particulier, Girmounski étudie le *début* et la *fin* des poèmes. Byron et Pouchkine commencent le Poème par une sorte d'ouverture qui donne le ton émotif. Mais, tandis que Byron ne donne qu'une teinte très vague et sans rapport direct avec l'action, Pouchkine se sert de cette ouverture pour donner aussitôt une situation concrète qui soit reliée à l'action non seulement par le ton général, mais aussi l'amorce des faits. Tout de suite après ce début, l'histoire commence par un mot qui accentue l'impression de brusque changement. *Mais...* commence Byron... *Tout à coup...* dira Pouchkine.

Le Poème se termine aussi brusquement qu'il a commencé. Ni /433/ Byron ni Pouchkine ne font un épilogue proprement dit; mais, tandis que l'un se contente d'une méditation générale, Pouchkine dans un tableau objectif aime à synthétiser l'aventure sentimentale et le paysage, et à ajouter des motifs politiques et nationaux qui font pressentir le thème de *Poltava* et marquent une réaction contre l'individualisme byronien.

Poursuivant l'étude du Poème romantique en tant que genre littéraire, Girmounski montre comment, lorsque la foule des auteurs médiocres s'est emparée de ce genre, il s'est stylisé non seulement dans ses thèmes, mais dans les détails de son architecture et de son expression. Procédé de *cimes*; début *ex abrupto*; situations dramatiques à effet qui ne sont expliquées que plus tard; début comportant un tableau de nature donnant le ton sentimental, – présentation du héros par une interrogation (*A qui ce cheval qui...?*); dialogues, monologues constants; confession lyrique du poète; impression d'inachevé même quand tout est bien fini; épilogue patriotique; vers iambique à quatre accents; strophes de coupures différentes et à rimes libres; – aventure orientale

composizione, si constata che Puškin racconta più volentieri rispetto a Byron; si intuisce la sua tendenza a passare dall'epopea alla prosa; tra l'altro Puškin meno facilmente rispetto a Byron fa a meno del legame logico che unisce gli eventi; i momenti drammatici sono collegati più logicamente gli uni con gli altri.

I vuoti tra i momenti prettamente drammatici sono riempiti da brani che costituiscono lo sfondo del quadro; descrizioni di luoghi (soprattutto all'inizio, dove queste descrizioni svolgono il ruolo di una ouverture musicale); analisi psicologica dei protagonisti; passi lirici in cui il poeta sta meditando su quello che ha appena raccontato.

I momenti drammatici e i passi superflui non sono collegati da transizioni, anzi le interruzioni sono frequenti e la sensazione è accentuata invece che velata. Ai cambiamenti materiali nel luogo, al movimento dell'azione, ai protagonisti, alle descrizioni si aggiungono i cambiamenti formali con tono oggettivo o soggettivo, nei tempi grammaticali. L'unità del poema è la strofe di lunghezza variabile, il che facilita le interruzioni.

Questi sono i maggiori caratteri formali del poema romantico; si trovano in Byron nonché in Puškin; il loro studio ci dimostra chiaramente come il Poema sia legato al Dramma e all'Epopea e come ogni poeta riveli le tendenze della sua personalità nel modo con cui adatta le trame alle esigenze del suo spirito creativo.

Giungendo poi a un punto più specifico, Žirmunskij studia *l'inizio e la fine* dei poemi. Byron e Puškin cominciano il Poema con una specie di *ouverture* che suscita una certa emotività. Ma mentre Byron dà solo una sfumatura molto vaga e senza collegamento diretto con l'azione, Puškin usa la sua *ouverture* per tradurre subito una situazione concreta che possa essere collegata con l'azione non solo attraverso il tono generale ma anche attraverso l'avvio dei fatti. Subito dopo quest'inizio, la storia comincia con una parola che accentua la sensazione di cambiamento improvviso. *Ma...* è l'inizio di Byron... *All'improvviso...* ha detto Puškin.

Il Poema termina come aveva iniziato, in modo brusco. Né Byron né Puškin fanno un vero e proprio epilogo; ma mentre Byron si accontenta di una meditazione generale, a Puškin piace in un quadro oggettivo sintetizzare l'avventura sentimentale e il paesaggio, e aggiungere temi politici e nazionali che fanno presagire il tema di *Poltava* e segnano una reazione contro l'individualismo byroniano.

Proseguendo lo studio del Poema romantico in quanto genere letterario, Žirmunskij dimostra come, quando la folla degli autori mediocri si è impossessata di questo genere, si sia stilizzato non solo nei temi bensì anche nei particolari della sua architettura e della sua espressione. Procedimento da *vettes*; inizio *ex abrupto*; situazioni drammatiche ad effetto spiegate solo successivamente; inizio che comporta un quadro della natura che incute un tono sentimentale, presentazione del protagonista con una domanda (A chi questo cavallo che...?); dialoghi, continui monologhi; confessione lirica del poeta; sensazione di qualcosa incompiuto anche quanto tutto è terminato; epilogo patriottico; verso giambico con quattro accenti; strofe di tagli diversi e

entre chrétiens et infidèles; drame de famille, drame de harem; pittoresque ethnographique.

C'est cet ensemble de procédés et de thèmes qui forme le Poème romantique; la nature du sentiment, l'expression poétique, la valeur psychologique sont postulées par les procédés du genre, si elles ne sont pas procédés elles-mêmes.

Poussant plus loin l'analyse formelle du Poème, Girmounski essaie de saisir les procédés de style de Byron et de Pouchkine en comparant deux passages analogues où se trouve décrite une beauté orientale. La comparaison permet de voir comment Pouchkine transpose Byron et comment il impose la marque de son esprit à un thème que son maître lui propose.

La rhétorique banale et imprécise de Byron est remplacée par l'économie et la précision de Pouchkine; le tableau à effet grandiloquent et vague fait place au détail précis; au lieu des hyperboles, des comparaisons exotiques uniquement destinées à créer l'atmosphère orientale par le pathétique tendu, nullement à rendre plus concret et visible l'objet décrit, et développée homériquement par elle-même, la comparaison de Pouchkine sert à décrire mieux, à faire voir; elle est plastique, courte, dépourvue d'emphase; on sent que pour lui "le style oriental n'est possible que s'il peut s'adapter à l'esprit froid et raisonnable de l'Européen". Byron est hanté par le désir d'exprimer l'inexprimable; pour Pouchkine tout est clair; l'émotion ne lui semble jamais dépasser les possibilités du verbe. /434/

Les descriptions de la nature permettent une comparaison analogue. Byron invente un paysage type, qui réunisse en même temps tout ce qu'il y a de plus beau hors du temps, du lieu précis, du particulier. On ne voit pas, mais l'impression émotive générale est forte et prenante. Pouchkine accumule aussi les motifs d'un paysage idéal, mais il le précise et le localise autant que possible.

Le résultat de ces analyses est de prouver les liens étroits qui rattachent la poétique de Pouchkine de la tradition classique russe du XVIIIe siècle et du début du XIXe. Avant ces études, Pouchkine passait, dans ces mêmes poèmes, pour le type du romantique. L'étude détaillée des procédés de composition de style montre comment Pouchkine transforme la conception du Poème romantique, comme il sort de l'expression émotive lyrique pour entrer dans le monde pittoresque, descriptif, logique et classique. Au point que Pouchkine termine le XVIIIe siècle et deviendra l'innovateur du vrai classicisme, tandis que jusqu'ici on interprétait son engouement pour Byron comme l'acceptation aveugle de la poétique romantique occidentale.

Nous voudrions par ces trois exemples avoir montré avec un peu de précision différents aspects des études formalistes et, particulièrement dans le dernier, en quoi la littérature comparée peut utiliser leurs méthodes lorsque les auteurs rapprochés sont des artistes. Nous croyons que l'œuvre d'art, objet essentiel de l'histoire littéraire sous toutes ses formes, livrera plus sûrement son secret si l'on étudie ses procédés formels que si l'on analyse son contenu sentimental, intellectuel ou moral.

con rime sciolte; avventura orientale tra cristiani e infedeli; dramma familiare, dramma da harem; pittoresco etnografico.

Quest'insieme di procedimenti e temi costituisce il Poema romantico; la natura del sentimento; l'espressione poetica; il valore psicologico sono postulati dai procedimenti del genere, quando non sono essi stessi procedimenti.

Spingendo oltre l'analisi formale del poema, Žirmunskij cerca di afferrare i procedimenti stilistici di Byron e Puškin, confrontando due passi analoghi in cui è descritta una bellezza orientale. Il confronto consente di vedere come Puškin trasponga Byron e come imponga l'impronta della sua mente a un tema proposto dal suo maestro.

La retorica banale e imprecisa di Byron viene sostituita dall'economia e la precisione di Puškin; il quadro dall'effetto grandiloquente e vago lascia il posto al particolare preciso; invece delle iperboli, dei paragoni esotici destinati unicamente a creare l'atmosfera orientale attraverso il patetico che non tende a rendere più concreto e visibile l'oggetto descritto, e sviluppata omericamente in maniera autonoma; la comparazione in Puškin serve a descrivere meglio, a fare vedere; è plastica, breve, sprovvista di enfasi; si percepisce che per il poeta "lo stile orientale è possibile solo se può adeguarsi alla mente fredda e ragionevole dell'europeo". Byron è ossessionato dal desiderio di esprimere l'inesprimibile; per Puškin tutto è chiaro; non gli sembra mai che l'emozione superi le possibilità del verbo.

Le descrizioni della natura consentono un confronto analogo. Byron inventa un paesaggio tipico, che riunisca allo stesso tempo tutto quello che esiste di più bello al di fuori del tempo, del luogo preciso, dello specifico. Non si vede, ma la sensazione emotiva generale è intensa e coinvolgente. Puškin accumula anche i motivi di un paesaggio ideale, ma lo precisa e lo localizza il più possibile.

Il risultato di queste analisi è quello di dimostrare gli stretti legami che collegano la poetica di Puškin con la tradizione classica russa del XVIII secolo e dell'inizio dell'Ottocento. Prima di questi studi, Puškin, in quegli stessi poemi, era considerato un romantico tipico. Lo studio dettagliato dei procedimenti della composizione stilistica dimostra come Puškin trasformi l'ideazione del poema romantico, come esca dall'espressione emotiva lirica per entrare nel mondo pittoresco, descrittivo, logico e classico. Tanto che Puškin termina il XVIII secolo e diventa l'innovatore del vero e proprio classicismo, mentre fino a quel momento il suo entusiasmo verso Byron veniva interpretato come la cieca accettazione della poetica romantica occidentale.

Attraverso questi tre esempi, speriamo di aver dimostrato con un minimo di precisione diversi aspetti degli studi formalisti. E in particolare nell'ultimo esempio si è visto come la letteratura comparata possa servirsi dei metodi formali qualora si trovi dinanzi a autori-artisti. Riteniamo che l'opera d'arte, oggetto fondamentale della storia letteraria in tutte le sue forme, riveli di più il suo segreto se si studiano i suoi procedimenti formali piuttosto che il suo contenuto sentimentale, intellettuale o etico.

OSSERVATORIO

Benno Geiger, umanista mitteleuropeo. Il carteggio con Stefan Zweig

Diana Battisti

Università degli Studi di Firenze (<diana.luna.battisti@gmail.com>)

Abstract

This article outlines the development of work in progress on the Austrian author Benno Geiger. Mostly forgotten in the field of German studies, Geiger is better known for his writings as an art critic and his translations of Dante, Petrarch and Pascoli than for his compositions as a poet. However, in the decades that followed the *Jahrhundertwende*, he was a cultural benchmark for an entire generation of artists and intellectuals. In particular, this project focuses on his friendship with Stefan Zweig, which is well documented by a long and intense correspondence (from 1904 to 1939). Both of them see the question of Europeanism in a new light, still to be appraised.

Keywords: *Austrian literature, Benno Geiger, German-Italian Studies, Stefan Zweig, 19th century German Literature, Finis Austriae*

Tracciare un profilo reale di Benno Geiger, dell'uomo e dell'artista erede di un mondo estetico al tramonto – quello della *Belle Époque* e dei circoli viennesi animati da intellettuali dagli interessi illimitati, della Mitteleuropa asburgica con le sue certezze, i suoi miti ed anche le sue ipocrisie e tensioni sotterranee che precedono e preparano la Grande Guerra – attraverso le sue stesse *Memorie*, i suoi appunti ed i suoi carteggi significa muoversi su di un terreno molto scivoloso¹. La figura di questo poeta, traduttore, critico e storico dell'arte, sembra sottrarsi ad ogni tentativo di decifrazione sistematica, nonostante la sua prolificità letteraria e la mole di materiali eterogenei (articoli, recensioni, lettere, cartoline, biglietti d'auguri, poesie, fotografie, ritratti schizzati, telegrammi) da lui stesso meticolosamente raccolti e conservati nei carteggi ed in

¹ Le *Memorie* alle quali si fa riferimento sono *Memorie di un veneziano* pubblicate da Geiger per la prima volta in italiano con Vallecchi nel 1958 (apparso poi in una nuova veste editoriale nel 2009 per Canova).

quelli che chiamava i suoi due “Federici”, ossia gli album usati tra il 1904 ed il 1962 e dove sua figlia Elsa ha incollato anche lettere di condoglianze e necrologi apparsi sulla stampa subito dopo la morte del padre avvenuta nel 1965².

Alcuni dati sono e restano indubitabili: viennese di nascita (a Rodaun presso Vienna il 21 febbraio 1882), veneziano per elezione e per lunga dimora, autore di oltre 30 opere originali e poeta tra i grandi “dimenticati” del XX secolo, più noto come traduttore in lingua tedesca di Dante, Petrarca e Pascoli. Come critico e storico dell’arte gli viene universalmente riconosciuto il grande merito di aver riscoperto il Magnasco e l’arte dell’Arcimboldi. Su molti altri fatti l’alone di mistero o incertezza non viene dissipato né dalle *Memorie di un veneziano* né dalla (poca) letteratura critica esistente al riguardo: ad esempio riguardo al padre Theodor, nelle sue *Memorie* Benno afferma laconicamente che si spense ancor giovane, fors’anche per sovraccarico di lavoro, mentre in un recente saggio dedicato alla figura della zia di Benno Geiger, Ella von Schultz Adaiewsky, musicista di chiara fama e fondatrice dell’etnomusicologia, Quirino Principe a proposito della madre Pauline, pittrice e sorella di Ella, scrive: “Quest’ultima aveva sposato un ingegnere, Theodor Geiger, malato di nervi, dalla personalità molto fragile, anche se di grande finezza e di grande cultura” (Principe 2006, 54). Anche un articolo del critico musicale Umberto Berti torna sulla questione, affermando che “Theodor Geiger venne internato in un ospedale psichiatrico nel 1882” (Berti 2011, 101).

Non meno problematica risulta la ricostruzione della fitta trama di rapporti artistici al centro della quale si trova Geiger: il vastissimo corpus di lettere dei corrispondenti italiani ed europei – circa cinquecento in totale – conservate presso la Fondazione Cini a Venezia testimonia il suo ruolo di mediatore culturale in campo letterario-poetico e in rapporto alla musica ed alla pittura: tuttavia di molti personaggi si perdono le tracce e i rapporti con Benno Geiger restano frammenti di un quadro smembrato dalle guerre e dai destini tumultuosi di un’intera generazione. Sono oltre duecentocinquanta i corrispondenti stranieri di Geiger: scrittori ed intellettuali, editori e direttori di riviste; musicisti e pittori, studiosi, filologi e direttori di musei; galleristi, giornalisti, mercanti d’arte e molti altri, conoscenti più o meno illustri³.

Tra tutti i volti che navigano nella vita di Geiger, quello di Stefan Zweig

² I “Federici” fanno parte anch’essi del Fondo Geiger custodito a San Giorgio Maggiore presso l’Istituto per le Lettere, il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini.

³ Attualmente il catalogo ufficiale del carteggio del Fondo Geiger è rappresentato dai due volumi usciti nella collana “Linea veneta” (Geiger, Zambon 2007; Geiger, Meli 2013): tale catalogo dei corrispondenti italiani e stranieri costituisce l’unico valido strumento per orientarsi nella considerevole mole di materiale epistolare del Fondo. Quindi le citazioni dalle lettere riportate nel presente articolo sono accompagnate dall’indicazione del mittente con il relativo numero d’ordine assegnato al documento dal catalogo pubblicato. Le traduzioni sono mie, ove non diversamente indicato.

(1881-1942) affiora per restarvi impresso come uno dei più costanti e nitidi; il carteggio custodito presso la Fondazione Cini nel Fondo Geiger include 36 lettere (in massima parte manoscritte), 9 telegrammi, 3 bigliettini da visita di Stefan Zweig (con appuntamenti e recapiti vari) e ben 69 cartoline⁴. Tale materiale epistolare copre un arco di circa 35 anni e documenta fasi distinte del rapporto fra i due scrittori: la prima, risalente agli anni 1904-1919, è quella della conoscenza reciproca che inizia dopo la scrittura del *Sommeridyll* geigheriano; la seconda, tra il 1927 e il 1934, vede Zweig all'apice della propria celebrità durante la repubblica di Weimar, fino all'ultimo incontro con Geiger, avvenuto a Berna il 7 marzo 1933 in una situazione politica ormai insostenibile; infine gli anni amari e disperati dell'esilio di Zweig che tuttavia non significa l'interruzione del dialogo, anzi da lontano il grande scrittore e saggista continua a seguire il lavoro dell'amico Benno e a testimoniargli il proprio affetto e la propria partecipazione con il tono rassegnato di chi sa che le loro vite parallele non si incroceranno mai più, fino all'ultima lettera da Londra del 1939, commiato consapevole e commosso che rievoca gli anni della giovinezza e l'inizio dell'amicizia.

Le lettere di Zweig ci restituiscono il rapporto con Geiger nella sua essenza e nel suo carattere duraturo, seppur contrassegnato da fasi alterne di allontanamento ed avvicinamento. Alle discussioni di argomento estetico-letterario – in particolare sulle traduzioni poetiche di Benno – si affiancano incontri e scontri di carattere più quotidiano e privato: malintesi, frecciate, auguri, richieste e proposte miste a rievocazioni nostalgiche, dichiarazioni agrodolci d'affetto misto d'insoddisfazione per il frequente sottrarsi di Geiger alle ripetute richieste d'incontri disseminati per mezza Europa, da Vienna a Rodaun, da Parigi a Berlino, da Londra a Venezia. Il quadro che ne emerge è quello di un legame affettivo ed intellettuale complesso e intenso, fatto di discussioni su temi artistici, versi e traduzioni, letture e composizioni ma anche di passeggiate e cavalcate nella natura vicino a Rodaun, di confidenze e di divertimenti comuni.

L'occasione della prima lettera, scritta da Parigi nel 1904, è data dalla lettura del *Sommeridyll* di Benno Geiger, che suscita in Zweig ammirazione e desiderio di conoscerne di persona l'autore. L'ultima lettera, inviata da Londra il 22 maggio del 1939, quasi a voler chiudere il cerchio torna a parlare proprio di quel primo esemplare di poesia ricevuta dall'amico negli anni giovanili, ricordati con una struggente malinconia che pare già foriera di presagi nefasti. Tra questi due estremi, tutta una gamma di luci ed ombre di un'amicizia

⁴ Durante il mio soggiorno di studio a San Giorgio Maggiore ho trascritto integralmente suddetta corrispondenza lavorando sulle lettere originali. Rimangono ancora in attesa di essere riscoperte e tradotte, invece, le 69 lettere e 20 cartoline scritte da Benno Geiger a Stefan Zweig, possedute dalla Reed Library di Fredonia (Stato di New York).

vissuta e rivissuta nelle lettere che la accompagnano e talora la guidano verso nuovi risvolti. Zweig vede in Geiger una sorta di catalizzatore di energie, movimenti, interessi ed è importante il suo riconoscimento dell'instancabile attività del traduttore-poeta nata dalla particolarissima condizione di bilinguismo creativo del "veneziano" Geiger. Tra mille spostamenti ed impegni, Stefan Zweig segue varie tappe del percorso biografico ed intellettuale di Benno, dagli esordi letterari dei primi idilli poetici agli inizi legati agli studi storico-artistici accompagnati da una sempre più fervida attività di ricerca e collezionismo, fino alle traduzioni petrarchesche, dantesche e pascoliane che il suo lettore-critico-corrispondente considera insuperabili, tanto da scrivere in una lettera che l'amico è riuscito a creare, a partire dalla propria essenza più pura, un autentico mito in versi e lo ha fatto in una lingua unica, solo a lui concessa:

Ich liebe sehr die rollende meerhaft unregelmässige Form Deiner Versstrofen; sie haben etwas Hinreissendes und Hinaufreissendes und wenn ich die Fülle Deiner Verse überschaue, muss ich nur immer wieder sagen, dass die Zeit (und auch wir selbst) Dir Unrecht angetan hat: immerhin, wer von allen hat sich so verwirklicht im Gedicht, einen Mythos in Versen aus seinem Dasein gestaltet und dies in einer besondern und nur Dir verstatteten Sprache! (Fondo Geiger: Zweig, 100)

Amo molto la forma irregolare delle tue strofe poetiche che fluiscono come maree; esse possiedono un che di trascinate e di sublimante e quando contemplo la pienezza dei tuoi versi, non posso far altro che ripetere che il tempo (ed anche noi stessi) ti ha fatto un torto: dopo tutto, chi fra tutti ha potuto compiersi in tal modo nella poesia, a creare un mito in versi dal proprio essere e ciò in una lingua particolare, concessa solo a te!

A fronte di tanta fedeltà professata da parte di Zweig dalla prima all'ultima riga del carteggio, possono apparire impietose le parole con le quali Geiger nelle *Memorie* accusa l'amico di esibizionismo e lo fa con tale insistenza da superare abbondantemente i limiti dell'aneddoto piccante, quando arriva ad affermare che forse tale "perversione" spiegherebbe e addirittura nobiliterebbe il gesto del suicidio, maturato più per la presenza insopprimibile dell'insana inclinazione che non per motivazioni etiche o politiche, da Geiger considerate meno convincenti. Nella sua autobiografia l'autore ci ha abituati a bruschi passaggi dalla gaiezza di un convito amichevole alla serietà di un dibattito filosofico-estetico, alla dissacrante denuncia dei retroscena del commercio di opere d'arte, qui però si ha l'impressione che vi sia dell'altro quando il discorso arriva a toccare perfino l'opera zweighiana:

Quel che Zweig combinava in proprio poco m'interessava, non essendo io né uno studioso di psicopatologia sessuale, né un moralista. Ritrovavo invece il riflesso dell'anormale tendenza nei suoi scritti e, ammirato com'ero del suo genio, questo mi sconcertava. Nelle sue novelle la curiosità d'un sesso per l'altro è il tema fondamentale: vedi l'*Erstes Erlebnis* o Prima esperienza; vedi il *Pervertimento dei sensi*, ch'ebbe

tanta fortuna. Per ben scritte e magistralmente ideate che siano queste novelle, sono cose morbose, che possono anche disgustare per il contenuto. (Geiger 1958a, 426)

A queste parole, di per sé già piuttosto dure, segue una feroce critica alla *Marie Antoinette*, ripresa in parte da una lettera che lo stesso Geiger ricorda di aver inviato allo scrittore divenuto ormai celebre, ben più di lui. Forse anche questo è un nodo che spiega in parte l'accanimento di Geiger quando rincara la dose, accusando Zweig di aver attinto ad una Storia scritta con il sangue e con lo sperma per solleticare il suo pubblico:

Eppure i lettori d'un simile libro c'erano e ci sono in gran quantità; e forse lo Zweig, esibendo i panni intrisi di seme e di sangue dei suoi personaggi, aveva ragione, intuendo con qual vento s'approda al successo. (Geiger 1958a, 427)⁵

Ora, le *Memorie di un veneziano* possono essere considerate una sorta di diario di mezzo secolo di cultura europea, ed in esse più volte Benno Geiger, radicato com'è negli ideali del classicismo, senza troppi giri di parole né reticenze condanna l'arte "nuova" con le sue strategie commerciali, le mode eccessive e si erge a discernitore del bello e del brutto, del vero e del falso. Va tenuto presente comunque che anche laddove cita ed autocita frammenti di carteggi, vuole rendere pubblica un'immagine di sé a lui stesso bene accetta, e spesso opera una sorta di censura preventiva sui passaggi che lasciano trapelare qualche riserva verso alcuni esiti infelici della sua poesia. Occorrerebbe dunque, vista la natura singolare dell'autobiografia entro cui critiche ed accuse sono collocate e visto il tono spesso provocatorio delle testimonianze che questa racchiude, vagliare unità e fermezza di giudizi sui coprotagonisti dell'era di Benno Geiger alla luce delle lettere che questi ha scritto a Stefan Zweig, per completezza e per avere un termine di paragone che illumini alcuni aspetti di un rapporto d'amicizia stretta e di collaborazione intellettuale che sembrerebbe resistere ad ogni momento di crisi, almeno fino al definitivo trasferimento di Zweig con la compagna Lotte in Brasile. La condizione di apolide, esule e reietto già a partire dal 1934 obbliga però Zweig alla dolorosa rinuncia a molte delle lettere ed a manoscritti interi, autografi dei maggiori poeti e compositori tedeschi ed anche stranieri come Balzac e Flaubert da lui collezionati nella sua casa a Salisburgo; questo dato, unito alle difficoltà interne al rapporto stesso con Geiger, rende ancora di difficile reperibilità l'altra faccia della corrispondenza fra i due autori, la cui continuità

⁵ Nelle divergenze e nei ciclici raffreddamenti dei rapporti Zweig-Geiger ha giocato, a detta dello stesso Geiger, un ruolo non secondario anche Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), che li conosceva entrambi e la cui frequentazione con Benno si faceva più cordiale e stretta proprio quando questi rallentava la relazione d'amicizia con Stefan Zweig. Hofmannsthal era ossessionato dall'idea che Zweig fosse una sorta di plagiatario della sua vita di scrittore: ogni volta che pubblicava un dramma o una novella, l'altro era pronto a pubblicare, a presentare un'opera teatrale al Burgtheter viennese e via dicendo. Si vedano a tal proposito le pp. 427 e segg. delle *Memorie*.

fino al 1939 rimane intatta, come documenta il Fondo Geiger utilizzato nella presente ricerca, nonostante screzi, equivoci e differenza di temperamenti.

Spesso si ritrova una mescolanza di registri e di toni in una stessa missiva, dove al contenuto più immediato (appuntamenti, ringraziamenti, rimproveri ecc.) si affiancano spesso considerazioni di carattere poetologico ed indicazioni preziose per studiosi e biografi. Un esempio di questa quotidianità che passa dal filtro stilizzante della riflessione letteraria:

Lieber Benno, ich hatte Dir den Montag nur vorge-schlagen, um länger mit Dir beisammen zu sein. Ich wäre Sonntag nach Tisch gekommen und bis Montag Mittag geblieben, während es Samstag doch nur die paar Stunden bis zum letzten Zug sein konnten. Wenn nicht wie Du willst, aber gerade, weil ich keiner von den Menschen bin, die Zeit auszunutzen verstehen, weil mir vier Stunden Arbeit nicht vier Stunden sondern drei Stunden Träumerei eine halbe Stunde Schauge-pränge und nur eine halbe Stunde Arbeit sind – weil mir andererseits das Verhaeren-Buch immer mehr Notwendigkeit persönlicher Auseinandersetzung, einer dichterischen Confession wird, muss ich berechnender mit meinen Stunden sein, als es eigentlich in meiner Natur liegt. Auf Baron Taube freu ich mich sehr. Wir wollen ihn Wien lieben lehren. Nebenbei: willst Du Montag bei uns schlafen und Dienstag mit uns ausreiten? In den Prater. Es ist gottvoll dort. Du bist herzlichst eingeladen. Herzlichst Stefan (Fondo Geiger: Zweig, 58)⁵

Caro Benno, ti proponevo lunedì solo per restare più a lungo insieme a te. Pensavo di venire domenica dopo pranzo e di restare fino a lunedì a mezzogiorno, mentre sabato avrei potuto fermarmi solo quel paio d'ore prima dell'ultimo treno. Altrimenti come vuoi, ma proprio perché non sono il tipo di persona che sa sfruttare il tempo, perché quattro ore di lavoro per me non sono quattro ore bensì tre ore di fantasticheria, mezz'ora di messinscena e solo mezz'ora di lavoro – poiché d'altra parte il libro di Verhaeren richiede sempre più un confronto personale e diviene una confessione poetica, con il mio tempo devo essere più calcolatore di quanto non sia in realtà nella mia natura. Sono molto felice per il barone Taube. Gli insegneremo ad amare Vienna. Tra l'altro: lunedì vorresti dormire da noi e martedì fare una cavalcata insieme? Al Prater. Là è spassosissimo. Sei calorosamente invitato. Con affetto, Stefan

Le lettere di Zweig sono ricchissime di questo genere di inviti accompagnati da riflessioni sui processi dello scrivere; sembra che solo la letteratura abbia fatto da cemento al sodalizio intellettuale tra due uomini che hanno condotto i rispettivi lettori nel cuore vivo della cultura europea del tempo difficile e aspro di passaggio dalla Belle Époque al secolo breve che si apre nel 1914 a Sarajevo, momento storico condiviso da Geiger e Zweig che in quell'ora fatidica che avrebbe segnato la fine della loro giovinezza e del loro mondo si trovano insieme a Baden.

⁵ Letterina postale da Vienna a Rodaun, timbro del 30 aprile 1909.

In realtà è proprio da quel momento che le loro strade si dividono e li portano a sviluppare due modi contrapposti del vivere fra le culture: Geiger cerca rifugio negli archetipi letterari di Goethe e di Dante, che diventano appigli esistenziali per oltre vent'anni di lavoro e di ricerca di una *Nachdichtung*, una poesia nuova, legata alla tradizione lirica ma aperta verso il futuro, pronta a diventare testo autonomo che dal punto vista linguistico ed estetico conquista una propria specificità ed originalità nella lingua d'arrivo, come giustamente sottolineano due grandi traduttori-poeti come Vincenzo Errante e Leone Traverso⁷. Non è un caso che quest'ultimo dedichi a Geiger un breve testo dattiloscritto, conservato nel *Federico "Minore"* – il secondo e più piccolo dei due album di miscellanee menzionati precedentemente, ossia quello corredato di fotografie e dediche raccolte da Elsa Geiger-Arié dopo la morte del padre Benno –, paragonando il traduttore al grande filologo Manara Valgimigli (il quale a sua volta si ritrova nelle pagine del *Federico* con messaggi ed auguri affettuosi). Gli anni Cinquanta, come ricorda Gilberto Pizzamiglio, vedono diffondersi rapidamente l'interesse per la nuova filologia, portatrice di rinnovamento rispetto all'estetica crociana fino ad allora dominante (Pizzamiglio 2013, 61 e segg.). La vita veneziana negli anni Cinquanta e Sessanta, animata dalla presenza di artisti, scrittori, musicisti, studiosi i cui nomi rimangono dei capisaldi per la cultura europea del Novecento, costituisce il panorama storico-culturale ideale in cui trovare riparo dall'omologazione dilagante. È soprattutto il concetto più profondo, umano e civile di Venezia, come scrive Cesare De Michelis, a farne un'isola per accademici e pensatori, per chi ha scelto di resistere eroicamente al moderno con cui Venezia "ha sempre avuto un rapporto complicato, gli era naturalmente avversa, sembrava persino sfidarla con la sua millenaria monumentalità, con la sua struttura urbana ostinatamente medievale, con la sua stessa – nonostante treni e auto – inviolabile insularità" (De Michelis 2013, 3).

La dimensione insulare ma al tempo stesso internazionale della città, il cui mito letterario e poetico si rafforza parallelamente al tramontare della sua gloria, appare congeniale al ripiegamento intellettualistico di Geiger, mentre gli fa da contrappunto la figura tormentata e vagabonda di Zweig che incarna il prototipo dello scrittore moderno, che dello sconfinamento a lui imposto

⁷ Leone Traverso (1910-1968) e Vincenzo Errante (1890-1951) sono stati due fra i più illustri traduttori-poeti del Novecento italiano. Traverso compie gli studi universitari a Firenze, dove conosce altri letterati che in seguito formano il gruppo degli ermetici, tra cui Carlo Bo (1911-2001), Oreste Macrí (1913-1998), Mario Luzi (1914-2005). A Vienna studia l'opera di Rainer Maria Rilke (1875-1926), che segna il suo esordio come traduttore e lo porta a specializzarsi, nella sua carriera di germanista e filologo, su autori di lingua tedesca come Hugo von Hofmannsthal, Friedrich Hölderlin (1770-1843) e Henrich von Kleist (1777-1811). Studi romani e patavini, in ambito greco e storico, invece, per Vincenzo Errante, che inizia ad occuparsi di letteratura tedesca negli anni della Grande Guerra, traducendo Lenau (1802-1850), Heine (1797-1856) e ancora Rilke, Hofmannsthal e Hölderlin.

si appropria, finché può, opponendo all'irrigidimento spirituale di intere popolazioni la propria visione profondamente generosa ed aperta alle novità, la propria ricerca assidua di conciliare in se stesso le varie correnti del pensiero mondiale. Colpisce nelle sue lettere la ferma volontà di rifiutare ogni inasprimento interiore, unita allo slancio sincero e appassionato che ringrazia ogni volta l'amico lontano per averlo reso partecipe delle sue pubblicazioni.

Come esempio si legga la cartolina postale inviata il 18 aprile 1912 da Vienna a Milano:

Liebster Benno, vielen Dank für Dein Gedenken, das einem innerlichen bei mir begenete. Wie oft hab ich in diesen Pascoli Tagen Deiner gedacht, besonders als ich Deine unerhört schöne Nachdichtung in der Frankf.Zg las. Ich will mit Dir demnächst länger reden, möchte es aber lieber mündlich und frage Dich, ob Du nicht den Weg über Wien nehmen wolltest. Das heisst, ich wohne jetzt für April & Mai in Baden, aber Du kannst hier bei mir wohnen und wirken. Ich bin der grossen Stadt sehr müde und finde hier endlich wieder Verse. Viel ist zu erzählen, Lieber, und anderer Mensche Kühle lässt mich oft inning die Vertraulichkeit besinnen die zwischen uns waltet und den Namen der Freundschaft sich wahrhaftig verdient. Also gehe an Wien nicht vorbei, und lass dich bald wieder begrüessen. Herzlichst Dein Stefan. (Fondo Geiger: Zweig, 75)

Carissimo Benno, molte grazie per il tuo omaggio, corrisposto da uno interiore da parte mia. Quante volte in questi giorni pascoliani ho pensato a te, soprattutto dopo aver letto sulla Frankfurter Zeitung le tue traduzioni poetiche, di una bellezza inaudita. Desidero parlarne a lungo con te prossimamente, ma preferirei farlo a voce e ti domando se non ti andrebbe di passare da Vienna. Ossia, adesso in aprile e maggio risiedo a Baden, ma tu potresti stare qui da me e lavorare. Sono molto stanco della grande città e finalmente qui ritrovo i versi. Ci sarebbe molto da raccontare, caro, e spesso la freddezza degli altri mi fa riflettere profondamente sulla confidenza che esiste fra di noi e che si merita davvero il nome di amicizia. Dunque non tirare dritto oltre Vienna, e lasciati salutare di nuovo, presto. Con affetto il tuo Stefan.

Perfino nel gesto del suicidio, la tensione cupa ed il terrore per le sorti del mondo non hanno scalfito la sua riconoscenza e questo atto estremo viene accompagnato da parole che danno il senso di un ultimo, disperato dono ed omaggio alla libertà interiore:

Declaração Stefan Zweig
Petropolis, 22. II. 1942
Ehe ich aus freiem Willen und mit klarem Sinnen aus dem Leben scheidet, drängt es mich eine letzte Pflicht zu erfüllen: diesem wundervollen Lande Brasilien innig zu danken, das mir und meiner Arbeit so gute und gastliche Rast gegeben.

Declaração Stefan Zweig
Petropolis, 22. II. 1942
Prima che di mia libera volontà e con sensi non offuscati io mi diparta da questa vita, sento il bisogno di adempiere ad un ultimo dovere: ringraziare con tutta l'anima questo meraviglioso paese, il Brasile, che ha dato a me e al mio lavoro così buona ed ospitale accoglienza.

Mit jedem Tag habe ich dies Land mehr lieben gelernt und nirgends hätte ich mir mein Leben vom Grunde aus neu aufgebaut, nachdem die Welt meiner eigenen Sprache für mich untergegangen ist und meine geistige Heimat Europa sich selber vernichtet. Aber nach dem sechzigsten Jahre bedürfte es besonderer Kräfte um noch einmal völlig neu zu beginnen. Und die meinen sind durch die langen Jahre heimatlosen Wandern erschöpft. So halte ich es für besser, rechtzeitig und in aufrechter Haltung ein Leben abzuschließen, dem geistige Arbeit immer die lauterste Freude und persönliche Freiheit das höchste Gut dieser Erde gewesen. Ich grüsse alle meine Freunde! Mögen sie die Morgenröte noch sehen nach der langen Nacht! Ich, allzu Ungeduldiger, gehe ihnen voraus. (Zweig, 1942)

Ogni giorno ho imparato ad amare di più questa terra, e in nessun altro luogo avrei preferito riedificare dalle fondamenta la mia vita, dopo che il mondo della mia lingua è tramontato per me, e la mia patria spirituale, l'Europa, sta annientando se stessa. Ma, passati i sessant'anni, occorrerebbero energie singolari per ricominciare un'altra volta. E le mie sono esauste dai lunghi anni di peregrinazioni, dopo aver perduto la patria. Così ritengo sia meglio por termine a tempo e con dirittura ad una vita, a cui il lavoro della mente è sempre stato la gioia più pura e la libertà personale il più alto bene di questa terra. Saluto tutti i miei amici. Possano essi vedere l'auro-ra. Io troppo impaziente, li precedo. (Fondo Geiger: Zweig, Materiali vari 1.)

Secondo Geiger la capacità di scrutare nei meandri della psiche umana e di partecipare intimamente alle vite degli altri, se da un lato fanno di Zweig “un erudito *sui generis*” (Geiger 1958a, 497) ed un insuperabile biografo e ritrattista storico, dall'altro lato è responsabile di una tendenza psicologizzante ipertrofica che lo fa diventare vittima di se stesso. Certo è che entrambi condividono la coscienza di essere eredi di un mondo tramontato, che essi tuttavia cercano di estrarre da quella immensa Cripta dei Cappuccini che è la *finis Austriae*, per presentarne le ricchezze e le miserie alle generazioni future.

Benno Geiger ha fatto in tempo a vedere in Italia l'opera di ricostruzione nel clima effervescente ed arretrato del lungo dopoguerra, la svolta industriale, l'urbanizzazione in rapido aumento e la riprese di inaugurazioni in campo artistico nella Venezia in cui la Biennale colma il vuoto creato dell'isolamento autarchico causato dal regime fascista. Venezia nel secondo Novecento ha rappresentato il punto di riferimento per gli umanisti di tutto il mondo, grazie anche, come sottolineato nei già citati atti del convegno *L'ultima Venezia*, all'operosità di personalità come Vittore Branca che nel 1953 viene eletto segretario generale della neonata Fondazione Cini. San Giorgio Maggiore da quel momento si trasforma nel centro di un piano concepito in armonia tra Vittore Branca e Giorgio Cini e basato sulla secolare lezione umanistica dell'Italia, della civiltà veneziana sposate allo studio approfondito sui temi centrali della società contemporanea. Questi processi corrispondono in qualche modo a quel che Benno Geiger è e diviene sempre più negli ultimi anni della sua parabola umana e artistica: i mutamenti del mondo vengono elaborati in base

ad un personalissimo sentimento ove ciò che progredisce, continuamente si arresta e si posa su ciò che resta saldo. Sembrano riferirsi proprio a questo le parole in morte del poeta scritte dall'amico Leonardo Borgese e conservate da Elsa Geiger-Arié in una pagina del *Federico* "Minore":

Passano guerre, fascismo, nazismo, con alti e bassi, con luci e ombre, con pasticci e guai per il tedesco di Venezia e per il veneziano di Germania. Finché resta tutto veneziano – con una bella moglie che par Venezia stessa creata da qualche cinquecentista – in una vecchiaia più che mai fatta del suo temperamento e carattere, felice per il poco datogli dalla giornata, infelice per l'ambizione alta eppure mal fiorita, contorta sotto il peso di se stesso, e degli uomini e dei tempi così diversi dall'antico. Fu un tipo ormai non ripetibile di grande barbaro classico, pieno di grave e insistente e gaudente, egoistica vita, pieno di compatto candore, di vanità e insieme di primordiale astuzia, di avidità e di violenza, e di remissività improvvisa, e pieno di lirica, sentimentale e conviviale generosità. Pieno di un amor pagano, di un culto anzi, verso la Grecia e Roma fuse nell'Italia e dell'Italia e della Germania imperialmente fuse, fino al modo di Dante, o magari di Overbeck, nazarenismo a parte. Tale questo amore da sostituire qualsiasi giustizia e da elevarsi infine a massima, unica legge etica. (Borgese 1965, 6)

Benno Geiger che rappresenta un elemento cangiante legato a viaggi, uomini, paesaggi e capolavori dell'arte mondiale e della *Weltliteratur* non può e non deve essere fermato, rinchiuso e ridotto a nessuna di queste sfere. Lo aveva intuito già l'amico intimo Hugo von Hofmannstahl, che nel suo saggio introduttivo alla raccolta *Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung Benno Geiger* (1920; Disegni dei maestri antichi dalla collezione di Benno Geiger) ha ben colto nell'amico Geiger l'essenza di una malinconica contemplazione scaturita dall'incontro solitario col mistero insondabile dell'opera d'arte: "Er kennt die Tiefe und schoepft sie aus. Er ueberwindet mit der Melancholie des Verstehens die Melancholie der Epoche und der Zeit" (Planiczig, Voss 1920, viii; Egli conosce la profondità e la sfrutta. Supera attraverso la malinconia dell'intelletti la malinconia dell'epoca e del tempo). Chi impara a leggere nel libro della vita non può mai dire di essere davvero arrivato a destinazione; esiste sempre la prova, la decisione, il cambiamento.

Marco Meli fa riferimento a questo concetto ricorrendo alla metafora della montagna: "Da bravo alpinista qual era, Geiger sa bene che alla vetta si giunge solo dopo un cammino aspro e insidioso e che anzi, l'unico senso della nostra esistenza, della nostra ricerca nel campo della letteratura e dell'arte, sta in quel cammino consapevole di poter anche non giungere alla vetta" (Meli 2010, li).

Anche la ricerca sul rapporto tra due personalità straordinarie come quelle di Zweig e Geiger è un cammino che va percorso svelando di volta in volta nuovi scorci sul paesaggio della loro anima. Attraverso l'esame di questa corrispondenza si intende dunque da un lato confermare il valore della figura di Benno Geiger come punto di riferimento ed interlocutore ideale di tutta una generazione di artisti, dall'altro mettere in rilievo il carattere finora inedito di letterarietà del

carteggio complessivo, la cui ricchezza intrinseca, se messa in rapporto alla produzione dei due autori in questione, può gettar luce su alcuni aspetti ancora poco noti del rapporto tra vita ed opera di Zweig e Geiger, integrando l'immagine più nota del primo e riportando all'attenzione della comunità scientifica il secondo, umanista europeo fino ad oggi misconosciuto in ambito germanistico o, nella migliore ipotesi, relegato a rango di "poeta minore".

Riferimenti bibliografici

- Benno Geiger (1958a), *Memorie di un veneziano*, Firenze, Vallecchi.
 — (1958b), *Sämtliche Gedichte* (Tutte le poesie), Firenze, Vallecchi.
 Berti Umberto (2011), *I XXIV 'Praeludien' di Ella e Benno: l'esito di un sodalizio culturale e familiare di respiro europeo*, in Id. (a cura di), *Ella von Schultz Adaiewsky, la ricercatrice del mondo polare. Atti dei Convegni 2007-2008*, Cividale del Friuli, Associazione Musicale Sergio Gaggia, 99-116.
 Borgese Leonardo (1965), *Benno Geiger sembrava un "barbaro classico"*, Corriere della Sera, 28 luglio.
 Cacciari Massimo (2005 [1980]), *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Milano, Adelphi.
 De Michelis Cesare (2013), *L'ultima Venezia tra storia e memoria*, in Gian Piero Brunetta, Enrico Galavotti, Pizzamiglio Gilberto et al., *1950-1966. L'ultima Venezia. Cultura, presenze e progetti. Omaggio a Vittore Branca nel centenario (1913-2004)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 3-12.
 Geiger Arié Elsa, Zambon Francesca, a cura di (2007), *Benno Geiger e la cultura italiana*, Firenze, Olschki (Fondazione Giorgio Cini Linea Veneta n. 19).
 Meli Marco (2010), *Un magnete caleidoscopico*, in Elsa Geiger Arié, Marco Meli (a cura di), *Benno Geiger e la cultura europea*, Firenze, Olschki (Fondazione Giorgio Cini Linea Veneta n. 21), xiii-lii.
 Pizzamiglio Gilberto (2013), *Vittore Branca tra Padova e Venezia*, in Gian Piero Brunetta, Enrico Galavotti, Gilberto Pizzamiglio et al., *1950-1966. L'ultima Venezia. Cultura, presenze e progetti. Omaggio a Vittore Branca nel centenario (1913-2004)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 61-70.
 Planiczig Leo, Voss Hermann, Hrsgg. (1920), *Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung dr. Benno Geiger* (Disegni dei maestri antichi dalla collezione di Benno Geiger), Leipzig-Wien-Zürich, Amalthea-Verlag.
 Principe Quirino (2006), *Talento individuale e tradizione: Ella Adaiewsky, un dono alla cultura italiana*, in Associazione Musicale Sergio Gaggia (a cura di), *Ella von Schultz Adaiewsky, musicista sanpietroburghese nella Tarcento della "belle époque"*. *Atti dei Convegni 2006*, Tarcento, Edizioni del Comune di Tarcento, 49-56.
 Rovagnati Gabriella (2003), *Zwischen Rodaun und Venedig. Die doppelte Seele Benno Geigers* (Tra Rodaun e Venezia. La doppia anima di Benno Geiger), in Jeanne Benay (Hrsg.), *Österreichische Satire (1933-2000). Exil, Remigration, Assimilation* (Tra Rodaun e Venezia. La doppiia anima di Benno Geiger), Bern, Peter Lang, 129-144.
 Sogos Giorgia (2013), *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie. Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*, Firenze, Firenze UP.

Firenze 1865
Quattro passi nella capitale
a cura di Lucia Bruni, Federico Napoli
(Silvana Editoriale, 2014, pp. 136)

Federico Fastelli
Università degli Studi di Firenze (<federico.fastelli@unifi.it>)

Nell'anno delle celebrazioni per i centocinquant'anni dal 1865, anno che vide il trasferimento della Capitale del Regno d'Italia da Torino a Firenze, è bello trovarsi di fronte un volume, elegantemente realizzato da Silvana Editoriale, e pure datato 2014, che del presente sforzo cerimoniale condivide, mi pare, solo in parte gli intenti propagandistici, e che invece coglie l'occasione per riportare l'attenzione ad un contesto culturale, artistico, sociale e politico di grande fascino, certamente, ma problematico, ancora, e forse troppo rapidamente, se non semplicisticamente, storicizzato. Volume, per così dire, mascherato, dal momento che offre come lato visibile della propria medaglia l'innegabile potere seduttivo esercitato dagli aspetti più anedddotico-folkloristici che tratta, specie, s'intende, sull'eventuale lettore fiorentino, di nascita, di adozione, ovvero su chiunque fosse legato alla città in qualcuno degli infiniti modi in cui è possibile esserlo. In tal senso, si lascia divorare, questo *Firenze 1865*, sia per la bellezza delle immagini che forniscono uno straordinario corredo visivo al lettore, sia per la qualità dei tre interventi, che piuttosto sono la polpa saporita del bel frutto. La cura di Lucia Bruni e Federico Napoli, impeccabile, completa l'avvenente confezione. Vi è poi il lato nascosto di quella medaglia cui ci riferivamo, voglio dire quello che sta sotto la maschera celebrativa e che appare, anch'esso, di notevole pregio, trattandosi sostanzialmente dell'interesse storico-documentario che il volume suscita, ad aggiungere, almeno per certo lettore esigente, fiorentino o non fiorentino che sia, fascino a fascino, se piace l'espressione. I tre interventi qui raccolti, in effetti, affrontano con angolazioni e tagli prospettici differenti le medesime profonde modificazioni della società dell'epoca, e, nondimeno, sembrano richiamare l'attenzione su alcune idiosincrasie che della città di Firenze, oggi ancora, sono l'anima. D'altra parte si sa che la forma della società è la città, e, come recita un noto motto di Giulio Carlo Argan, "costruendo la città, la società costruisce se stessa" (1970, 253). Ed è proprio questo, in qualche modo, il discorso che

attraversa sotterraneamente il volume, perché cambiando, violentemente, la propria forma, Firenze Capitale cambiò i fiorentini stessi, o, per converso, ne mise in luce come non mai gli aspetti più tipici e assoluti. Così, Lucia Bruni, con un “audace ordito” (6) narrativo, come essa stessa lo definisce, e, diremo noi, con straordinaria abilità e raffinatissimo equilibrio tra una componente per così dire finzionale e una documentaria, ricomponne tale passaggio storico attraverso la messa in scena di una passeggiata storica nella Firenze del 1865. I passeggianti, d’eccezione, sono Louise Colet e Carlo Collodi. La vicenda narrata da Bruni comincia con l’arrivo della poetessa francese alla stazione ferroviaria della città il 24 luglio del 1865, cinque anni dopo il suo primo viaggio in Toscana, che aveva occasionato la stesura de *L’Italie des italiens* (1864). Carlo Collodi, d’accordo con il caro amico di Louise Colet, il senatore Gino Capponi, si incarica quindi di accompagnarla attraverso la città, con una disposizione, per così dire, pedagogica, che serve certo alla Colet finzionale per orientarsi nella nuova Firenze Capitale, ma altrettanto al lettore, per capire o riscoprire una serie di particolarità tipicamente fiorentine, acuite dai rivolgimenti occasionati dalla particolare situazione storica e politica. Quale miglior cicerone dell’autore de *I misteri di Firenze* (1857)? Si farebbe torto al lettore, naturalmente, se si raccontassero qui, a nostra volta, le preziose curiosità ricapitolate dalla straordinaria passeggiata. Né si riuscirebbe a rendere l’atmosfera creata da Bruni. Basterà allora dire che la passeggiata è occasione di dialoghi che spaziano dall’ambito eminentemente linguistico (si affrontano infatti alcuni modi di dire tipicamente fiorentini, ricostruendone l’origine) a quello urbanistico (vengono nominati vie e palazzi storici, enti di cultura e caffè) da quello antropologico (gusti e usi dei fiorentini) a quello dello spettacolo. Vengono ricordate vicende di uomini politici, da Ricasoli a Barbera, di pittori, da Alessandro Allori ai macchiaioli, di scrittori, da Leopardi a Giusti. E si può riflettere molto concretamente, infine, su come i fiorentini accolsero Firenze Capitale, alla lettura del paragrafo dedicato specificamente alla questione. Tutto ciò è inframezzato, peraltro, da brani tratti da testi di Louise Colet e Carlo Collodi, oltre che di personalità come Pellegrino Artusi e Gaspero Barbera, a completare, nel più interessante dei modi, questa immersione nella Firenze dell’epoca.

Federico Napoli, nel suo “Quando la storia attraversa il palazzo”, si concentra, invece, sulla storia di un palazzo storico di Firenze, Palazzo Portinari Salviati, la cui descrizione aveva trovato spazio già nello scritto di Lucia Bruni. Attraverso le vicende storiche del palazzo, Napoli mostra alcuni aspetti interessanti, relativi, soprattutto, alla Firenze del 1865, e avvia un’indagine direi piuttosto approfondita su questioni economiche ed istituzionali che vedono contrapposte Torino e Firenze, in merito al trasferimento della Capitale dalla prima alla seconda. In primo luogo il saggio ripercorre, certo in maniera rapida, ma molto esaustiva, i momenti principali dello sviluppo

della storica residenza Portinari Salviati: dalla costruzione, commissionata da Folco Portinari, agli ampliamenti apportati dalla stessa famiglia alla fine del Quattrocento; dal passaggio nel 1546 alla famiglia borghese dei Salviati, che ristruttura e amplia ancora il palazzo, e commissiona ad Alessandro Allori lo straordinario ciclo di pitture con soggetto l'Odissea, sino alla cessione nel 1768 alla famiglia Serguidi; per giungere, appunto, a quel fatidico 1865, quando vi viene trasferito il Ministero di Grazia e Giustizia. Ciò dà modo all'autore di soffermarsi su alcuni scandali in merito al finanziamento per gli appalti delle nuove necessità istituzionali del capoluogo toscano, approfondendo il ruolo di alcune personalità politiche come Carlo Falconieri e Cristiano Robbia. In coda al suo intervento, Napoli valica i limiti temporali di Firenze Capitale e descrive gli eventi connessi a palazzo Portinari Salviati sino al marzo del 1930, quando per sopperire alle difficoltà economiche del Credito Toscano, il Monte dei Paschi di Siena favorisce l'accorpamento della Banca di Firenze con la Banca degli Esercenti e delle Piccole Industrie, dando vita alla Banca Toscana, la quale, proprio in Palazzo Portinari Salviati, trova la sua sede centrale.

Nell'ultimo saggio, per concludere, Attilio Brilli esamina "Firenze Capitale e lo sguardo del viaggiatore", mettendo bene in luce, attraverso un'intelligente campionatura di guide turistiche o impressioni diaristiche dell'epoca, il "senso pittoresco, ma soprattutto oppressivo e labirintico" (117) che la città trasmetteva al visitatore straniero prima della metà dell'Ottocento. Naturalmente, tale analisi è volta soprattutto a chiarire la drasticità degli interventi urbani avvenuti tra il 1865 e il 1871, che modificano radicalmente la fisionomia della città, e, addirittura, l'immaginario che essa proiettava all'eventuale visitatore. In questo senso, davvero, lo sguardo dello "straniero", come dimostra Brilli attraverso la ricostruzione delle polemiche sul "caso fiorentino" animate tra gli altri da scrittori del calibro di Henry James, ci permette di ritrovare in maniera piuttosto precisa l'atmosfera che il mercato vecchio e il ghetto, in particolare, dovevano suscitare, prima che una parte della storia urbana fosse drasticamente cancellata sull'impeto haussmanniano. Bellissime, a latere, le riproduzioni delle vedute realizzate da Joseph Pennell per il libro di James *Italian Hours* (1909).

Riferimenti bibliografici

- Argan Giulio Carlo (1970), *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni.
Colet Louise (1864), *L'Italie des italiens* (L'Italia degli italiani), Paris, E. Dentu.
Collodi Carlo (1857), *I misteri di Firenze*, Firenze, Fioretti.
James Henry (1909), *Italian Hours*, London, Heinemann.

La Gemäldegalerie di Dresda. Evoluzione dal Settecento a fine Ottocento

Aloisia Marzotto Caotorta

Università degli Studi di Firenze (<aloesia.marzotto@stud.unifi.it>)

Abstract

Since its foundation, the Gemäldegalerie (Old Masters Picture Gallery) in Dresden has been considered one of the most magnificent picture galleries in Europe. Not only during the Augustan Age there was a keen interest in the arts, but also a strong understanding of the arts as a means of political power claims. In this context, the Gemäldegalerie was the most representative display of this phenomenon. This article aims to explore the complex role played by the galleries of royal and aristocratic residences in Saxony, concentrating on the Gemäldegalerie between the 18th and 19th centuries as a case study, as well as focusing on its impact on contemporary German literature.

Keywords: *Augustan Age, gallery, Gemäldegalerie, old masters picture, Semperbau*

Hoggidi si usano molto a Roma, et Genova, ed in altre città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono Gallerie; forse per esser state introdotte prima nella Gallia, o Francia per trattarsi a passeggio i personaggi nelle corti, le proporzioni loro si cavano dalle Loggie; ma sono alquanto meno aperte di esse. Questa sorte di edificio fu parimente appresso agli antichi, come si legge nella Vita di Lucio Lucullo, et altrove, et in vero sono di grandissima comodità, et accrescono meraviglioso ornamento alle fabbriche; ma però si convengono solo a signori, e gran personaggi... (Scamozzi 1997 [1615], 305)

1. La galleria come spazio architettonico

Per capire cosa rappresentò la Gemäldegalerie di Dresda dal punto di vista artistico, sociale e politico tra il XVIII ed il XIX secolo è bene partire da quelli che della galleria furono i prodromi architettonici; a questo riguardo ci viene in aiuto il passo tratto da *L'idea dell'architettura universale* (1997 [1615]) di Vincenzo Scamozzi (1552-1616), che ne individua le origini nella loggia

e la diffusione prima in Francia e poi in Italia. Il prototipo della galleria fu completato nel 1530 al castello di Fontainebleau per volere di Francesco I (1494-1547); manifesto architettonico del Rinascimento in Francia, la sala era originariamente destinata ad uso privato del re, per transitare dalla camera da letto alla cappella. Una ventina di anni dopo, Nunzio Capodiferro, ambasciatore presso la corte del Valois, si fece costruire a Roma una galleria sfruttando la loggia sopra dell'ingresso del suo palazzo; lo stesso fece a Firenze Bernardo Buontalenti (1531-1608) nel 1581, trasformando l'ultimo piano degli Uffizi nell'ambientazione per accogliere le raccolte di Francesco I de' Medici.

Una vera e propria "moda" d'impronta francese quella della galleria: menzionata per la prima volta nella seconda edizione del 1623 del *Vocabolario della Crusca* sotto la voce "Piniera"¹, conobbe, tra il XVI e XVII secolo, una rapida diffusione in Europa. I maggiori esempi di galleria si concentrarono a Roma, con la complessa decorazione pittorica della Galleria Farnese per mano dei fratelli Carracci nel 1597, o quella dal ricco apparato di marmi policromi, stucchi e dorature iniziata a costruire nel 1661 a Palazzo Colonna. Oltralpe, su modello di quella d'Apollon al Louvre del 1661, venne progettata nel 1678 la *Galérie des Glaces* della reggia di Versailles, che la consacrerà definitivamente ad ambiente fulcro della vita di corte. Lo statuto autonomo di questo spazio allungato, ampio e luminoso, viene sancito dal *Vocabolario* nella terza edizione, che lo definisce una "stanza da passeggiare, e dove si tengono pitture, statue, e altre cose di pregio" (1691, II, 745). La sua funzione di collegamento architettonico tra due ambienti si va ad esaurire nel momento in cui questa viene colmata di oggetti preziosi, diventando il luogo deputato alla rappresentazione del potere. Attraverso di essa si manifesta il nuovo *bon goût* dell'aristocrazia, che a partire dalla seconda metà del XVII secolo sposta il suo orizzonte cavalleresco verso quello artistico, iniziando a porre, nella scala dei valori della regalità, le conoscenze in materia d'arte al pari delle abilità militari ed equestri.

Il costume di collezionare beni rari e pregiati era comune anche ai territori di lingua tedesca e celebri erano le *Wunderkammern* (stanze delle meraviglie) degli Asburgo, come quella dell'arciduca Ferdinando del Tirolo (1529-1595) conservata al castello di Ambras e quella dell'imperatore Rodolfo II (1552-1612) a Praga. Neanche il principe elettore di Sassonia Augusto I von Wettin (1526-1586) era estraneo alla tendenza tardorinascimentale, dimostrandosi assiduo collezionista di *naturalia*, *scientifica* e *artificialia*, senza per questo tralasciare la pittura. A partire dal 1560, volle radunare questi pezzi in un ambiente a loro esclusivamente adibito in un'ala del *Residenzschloss* (palazzo reale), costituendo *de facto* una *Kunstkammer* (gabinetto delle curiosità): una sorta di microcosmo inteso come specchio del macrocosmo. Al suo interno, l'allestimento dei quadri ricopriva un ruolo marginale

¹ Edificio alla francese, forse quello, che eglino oggi chiamano Galleria (*Vocabolario degli accademici della Crusca* 1623, 614).

rispetto agli altri oggetti, secondo il principio barocco della miscellanea. Questo prevedeva che pitture di scuole e periodi differenti venissero fittamente accostate le une alle altre, creando un effetto arazzo alla parete; per far sì che le tele s'integrassero maggiormente con l'architettura che le ospitava, venivano incorniciate entro sottili strutture (Cellauro 2012, 97).

A partire dal Settecento, in gran parte dei principati tedeschi si assisté al declino delle tradizionali *Kunstkammern* a favore di collezioni specializzate. L'architetto Leonhard Christoph Sturm (1669-1719) raccomandava ai suoi allievi dell'accademia di Wolfenbüttel di radunare le collezioni in una *Raritäten-Haus* (casa delle rarità) ed esporle secondo una tassonomia per materiale e natura. Affrontando la distribuzione degli ambienti, consigliava altresì di far costruire delle gallerie e di riempirle con pregevoli pitture e statue (Sturm 1715, 129); la galleria si prestava infatti come spazio ideale tra le camere degli sposi ed in cui esporre porcellane, pitture e oggetti di curiosità:

<p>... es sind selten Fürstlichen Persohnen die nicht ein- oder andere Inclination zu künst- lichen Sachen haben sollten davon sie sich gerne einen Vorrath sammeln und wenn sie einsam sind oder Fremde von gleicher Curiosität oder Wissenschaft bey sich haben damit zu ergötzen pflegen. (Sturm 1718, tav. 14)</p>	<p>... sono rari i principi che non abbiano una o più inclinazioni verso gli oggetti d'arte che volentieri collezionano in abbondanza e quando sono soli o in compagnia di ospiti ugualmente curiosi ed istruiti amano dilettarsene.²</p>
--	--

La galleria entra così a far parte della semantica palaziale dei regnanti e aristocratici del Sacro Romano Impero, offrendo loro l'occasione di sfoggiare *esprit* ed eloquenza, divenuti oramai gli attributi distintivi di ricchezza e lignaggio.

2. La Galleria nella capitale del regno di Sassonia

Un primo tentativo di concentrare a Dresda i quadri più pregevoli dell'Electorado fu compiuto sotto Federico Augusto di Sassonia (1670-1733, re di Polonia nel 1697, con il nome di Augusto II detto Il Forte) dal *Gemäldeinspektor* Samuel Bottschildt (1641-1706) nel 1687, quando fece trasferire nella *Kunstkammer* – costituita da otto stanze e allora collocata al terzo piano dell'ala ovest del *Residenzschloss* – le opere provenienti dalla cappella reale di Wittemberg della linea Ernestina dei Vettini, frutto delle committenze di Federico il Saggio (1463-1525)³. Durante il regno di Augusto Il Forte la maggior parte delle entrate dello Stato erano destinate all'abbellimento della città, all'ampliamento delle

² Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

³ Scomparso il suocero, Maria Giuseppa occupò la Riesensaal (Sala dei giganti) trasformandola in tanti piccoli ambienti, erigendovi all'interno anche una cappella.

collezioni ed al mantenimento di una folta schiera di artisti ed addetti culturali, che avevano l'incarico di procacciare quadri, soprattutto italiani, del Rinascimento, del Manierismo e del Classicismo. Un secondo tentativo di riordino si ebbe alla fine del primo quarto del Settecento, quando il numero delle tele aumentò al punto che si rese opportuna una loro catalogazione; l'*ordonneur de cabinet* Raymond Leplat prese nota dei dipinti sparsi nei castelli, nelle residenze estive, nelle chiese e nei conventi, senza trascurare quelli custoditi nella *Kunstkammer*, radunando nella capitale gli esempi più pregevoli. Leplat operò una divisione delle curiosità da *Wunderkammer* dalle tele e ne intraprese una classificazione complessiva sulla scorta dei precetti dello Sturm; a partire dal 1728 vennero raggruppati allo *Zwinger* i *naturalia* e gli *scientifici*, unitamente alle incisioni su rame. I quadri e le sculture furono in un primo momento sistemati, come riportato nella pianta di Leplat del secondo piano della *Residenz*, nella "grande gallerie des Tableaux Statüe Et Büste de marbre groupes Et Statue de bronze" (Spenlé 2010, 211) nelle immediate adiacenze dell'appartamento da parata. L'ala del castello era stata ristrutturata in occasione dei festeggiamenti delle nozze dell'erede al trono Federico Augusto II con Maria Giuseppa d'Austria (1699-1757) nel 1718, a seguito dell'incendio che divampò agli inizi del XVIII secolo.

Le opere ivi conservate erano destinate a mettere in scena la passione collezionistica di Augusto II Forte per i maestri italiani e per la statuaria antica, queste ultime provenienti da illustri famiglie, e per godere, negli spazi più defilati dei gabinetti all'estremità della "gallerie" (*ibidem*), gli olii olandesi e fiamminghi di piccolo formato. A partire dal 1726, i beni furono trasferiti nella *Riesensaal*, uno spazio che doveva il suo nome alle figure di giganti che ornavano le pareti ed in cui si svolgevano alcune attività della corte: cene, balli in maschera e gioco d'azzardo. Raggiungibile sia dalla *Riesengemach* (sala delle udienze) che dalla *Paradeschlafzimmer* (camera da parata), la sua posizione strategica svolgeva anche un ruolo politico. Una cronaca del 1731 riporta che i notabili convocati per riunirsi in parlamento dovettero attendere molte ore nella *Riesensaal* prima che il principe elettore venisse a condurli, come da cerimoniale, nella stanza attigua per aprire i lavori. Il ritardo prolungato era dettato da una convenienza politica: lungi dall'aver il potere assoluto, Augusto II Forte, le cui sorti erano legate al parlamento sassone, aveva fatto deliberatamente aspettare la nobiltà recalcitrante nella sfarzosità della sala, rappresentativa dello *status* di principe sovrano che egli rivendicava.

A lui successe Federico Augusto II di Sassonia (1696-1763, re di Polonia con il nome di Augusto III), cui mancava quell'intuizione creativa che aveva caratterizzato il mecenatismo del padre; l'unica impresa che probabilmente lo coinvolse davvero in prima persona furono i lavori di conversione delle scuderie reali in *Gemäldegalerie*. Nonostante queste ospitassero già al piano superiore, seppur in maniera provvisoria, una parte della raccolta⁴, in vista dell'imminente

⁴ Winckelmann riportava la notizia nella sua lettera a Uden del 14 settembre 1748, in cui manifestava il suo entusiasmo, pregustando la vista delle opere di Annibale Carracci (1560-1609).

e costosa acquisizione di cento dei dipinti appartenenti alla collezione del duca di Modena (Francesco III d'Este, 1698-1780), si rese improcrastinabile la necessità di dare una sistemazione adeguata al rango della nuova collezione.

Fu così che nel 1745 l'architetto Johann Christoph Knöffel (1686-1752) progettò una galleria a partire dall'edificio preesistente di fronte al *Residenzschloss*; lo *Stallgebäude* (scuderia) fu edificato in stile rinascimentale tra il 1586 e il 1590 sotto il principe elettore Cristiano I (1560-1591); nel corso del tempo subì varie trasformazioni di cui l'ultima, tra il 1730 e il 1731, prevedeva l'aggiunta di una scala all'inglese a doppia rampa sulla facciata prospiciente la piazza del mercato, l'innalzamento di un piano ad uso foresteria ed il rifacimento dei tetti: il primo piano venne adibito alle feste, mentre il piano terra continuò a svolgere la funzione di ricovero per carrozze e cavalli. Knöffel, pur mantenendo le dimensioni dell'immobile, sviluppò i volumi interni, abbattendo il soffitto tra il primo ed il secondo piano. Si ottenne in questo modo un ambiente alto otto metri, che con l'ingrandimento delle finestre risultò maggiormente illuminato; anche la superficie espositiva aumentò e venne ricreato sette volte l'impianto della galleria barocca, caratterizzato da una lunga parete tappezzata di dipinti fino al soffitto, affrontata da un'asse di quattro finestre sui lati lunghi ed una di tre su quello corto. Grazie alla particolare planimetria dell'edificio a forma di "U", lo spazio riceveva luce sia dal cortile interno che dalla facciata esterna, ricavando tre ambienti nella cosiddetta *Inneren Galerie* riservata alla scuola italiana, e quattro esterni nella *Außeren Galerie* dedicati alla pittura olandese, fiamminga francese e tedesca (Heres 1988, 66-67). A due anni dall'inizio dei lavori, fu inaugurata la Gemäldegalerie, una delle prime quadrerie del Sacro Romano Impero completamente autonoma rispetto alla residenza abitativa del principe. L'arrivo dei quadri estensi dal *Dresdner Bilderverkauf* (vendita di Dresda) costituì di per sé il coronamento di una delle più importanti collezioni d'Europa del Settecento, un nucleo verso il quale convergerono le passate numerose ed oculate acquisizioni vettine e da cui presero avvio i successivi incrementi.

Nonostante la creazione di un luogo deputato all'esposizione dell'arte, la vocazione della pinacoteca nella Dresda augustea non era connotata da una matrice erudita né tantomeno era volta alla musealizzazione, ma sottostava piuttosto al principio di compiacimento nell'osservazione del bello, un'attività inizialmente d'esclusivo appannaggio dei regnanti e della corte, che progressivamente si estese verso una sempre più ampia godibilità. I nuovi principi razionalisti di ordine e classificazione, frutto dell'Illuminismo, andarono a rivoluzionare, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, l'ordinamento espositivo delle collezioni europee. Una suddivisione per cronologia e scuola era stata formulata già nel secondo quarto del secolo a Venezia da Carlo Lodoli (1690-1761), introducendo per la prima volta il criterio nel Sacro Romano Impero grazie all'opera del suo allievo, Francesco Algarotti (1712-1764). Il *Progetto per ridurre a compimento il Regio museo di Dresda* scritto nel 1742 venne

ignorato dal sovrano di Sassonia probabilmente a causa degli elevati costi previsti per la sua realizzazione, comprensiva di una biblioteca e di un'accademia; fu invece Karl Theodor von der Pfalz (1724-1799) che qualche anno dopo ne recepì le indicazioni. Fu nel 1770 che l'elettore palatino fece costruire a Düsseldorf un edificio separato dalla *Residenz* da destinare all'esposizione della sua collezione distribuita in sequenza progressiva secondo scuole pittoriche⁵. Il *Progetto* ha il merito d'introdurre consapevolmente l'idea di museo come istituzione a destinazione pubblica; l'Algarotti gli attribuiva una funzione formativa, asserendo che "un simile Museo accenderebbe più che mai gli animi de' Sassoni all'amore delle belle arti" (Algarotti 1742, VIII, 372). Nonostante il fallimento del *Progetto* presso Federico Augusto II, quello dell'Algarotti costituisce di per sé un documento di altissimo valore per i fondamenti della storia dell'istituzione museale, verso cui convergono funzioni che ancora oggi le sono proprie: la conservazione, la didattica e la valorizzazione.

Veneto come lui, Pietro Maria Guarienti (1678-1753) si distinse nel 1745 nella conduzione della spettacolare trattativa dei dipinti estensi, conclusasi per la somma esorbitante di centomila zecchini d'oro, ricoprendo poi l'incarico di allestire le nuove sale dedicate alla pittura subalpina nella *Inneren Galerie*. Impregnato delle teorie classicistiche del Bellori (1613-1696), il *Galerieinspektor* mise al centro della sua disposizione la scuola emiliana e quella veneta, riaffermando il valore di quei pittori come Carracci, Correggio e Domenichino, che riscoprirono il colore di Tiziano, Tintoretto e Bassano in opposizione agli estremi sviluppi del Manierismo ed alle sperimentazioni naturalistiche. L'ordinamento delle tele si atteneva all'allora vigente gerarchia dei generi, che imponeva che i quadri di animali fossero raggruppati coi paesaggi, mentre i dipinti storici con quelli di rappresentanza di grande formato. Furono dunque collocate tra le file più alte i soggetti che maggiormente erano vicini alla rappresentazione mimetica della realtà: paesaggi, nature morte, ritratti: in primo piano furono riunite le opere dal tema mitologico, storico o biblico (Pinelli 2005, 28). Un fitto *accrochage* di dipinti sprovvisti di etichetta ricopriva la galleria anche negli spazi tra le finestre (Weber 2000, 231); Winckelmann (1717-1768) nel suo saggio ecfrastrico *Beschreibung der vorzüglichste Gemälde der Dresdner Galerie* (Descrizione dei più eccellenti quadri della pinacoteca di Dresda) del 1752 ebbe a più riprese di che lagnarsene, come riportato nelle pagine 1, 3 e 11 del suo testo, a causa della scarsa visibilità di alcuni quadri appesi troppo in alto (Winckelmann 1752). Nonostante l'incomodo visuale, l'assetto espositivo era imperniato

⁵ La prima sezione comprendeva dipinti di Peter Paul Rubens; la seconda e la terza espongono opere di Anthonis van Dyck e di Adriaen van der Werff, mentre la quarta si riferiva alla scuola italiana con Raffaello, Giulio Romano, Guido Reni, Tiziano e Veronese.

sull'equilibrio compositivo, requisito necessario alla grazia ed al decoro di una collezione principesca (Weddigen 2012, 150), a cui il Veronese si attenne seguendo il principio simmetrico del *pendant*; era consuetudine infatti creare coppie di dipinti dal soggetto analogo e simili per composizione, disegno, colore ed espressione, per far risaltare le caratteristiche formali di ciascuna scuola. Sui trecentoquarantasei dipinti a maggioranza italiana della *Inneren Galerie* (Heres 1991, 74) l'esercizio comparatistico veniva altresì incoraggiato dalla presenza di alcune opere dei maestri d'Oltralpe, facendo sfilare sotto gli occhi impressionati del visitatore la rappresentazione più alta del canone in pittura. La grandiosa messa in scena tardobarocca realizzata dal Guarienti nella Gemäldegalerie celebrava la gloria del sovrano e la magnificenza del suo mecenatismo; allo stesso modo la galleria invitava lo sguardo alla bellezza, allo studio ed al piacere di un selezionato pubblico ristretto agli uomini di cultura, studiosi, artisti e viaggiatori che ne avessero fatto espressa richiesta. A differenza delle collezioni appartenenti all'aristocrazia, presso le raccolte della corona si stava affermando una fruizione semi-pubblica, subordinata al versamento di una generosa mancia ed all'obbligo d'accompagnamento da parte del *Galerieinspektor*.

3. Fortuna e ricezione nel XVIII secolo

Alla diffusione della fama della Gemäldegalerie oltre i confini della Sassonia contribuì per primo Johann Joachim Winckelmann, che ne era assiduo frequentatore: "Ich habe die Erlaubnis erhalten die Königl. Schildereren Gallerie so oft ich will zu frequentieren" (Winckelmann 1952 [1742-1759], 110; Ho ottenuto il permesso di visitare la pinacoteca regia tutte le volte che voglio). La descrizione dei capolavori del Manierismo e Classicismo italiano fu al centro della *Beschreibung der vorzüglichste Gemälde der Dredner Galerie*, testimonianza del suo apprendistato di critico d'arte il saggio era stato parzialmente redatto con l'intento di rendicontare i dipinti più notevoli della Galleria in una guida da destinare ai giovani gentiluomini. L'atmosfera sacrale che regnava nelle sale dell'ex-scuderia reale e i bagliori dorati delle cornici recanti il monogramma e lo stemma del principe elettore lasciarono in un altro insigne visitatore una traccia di profonda estetica devozione; così scrive Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) nel 1768:

Die Stunde, wo die Galerie eröffnet
werden sollte, mit Ungeduld erwartet,
erschien. Ich trat in dieses Heiligthum,
und meine Verwundung überstieg jeden
Begriff, den ich mir gemacht hatte.
Dieser Saal...

Arrivò finalmente l'ora, attesa
con impazienza, in cui si doveva
aprire la Galleria di pittura. En-
tra in questo santuario, e la mia
meraviglia superò ogni aspettati-
va. La sala...

in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie verguldet wurden, der gebohrte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzen Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt schien. (Goethe 2013 [1811], 234)

nella quale regnavano nel massimo silenzio sfarzo e nitidezza, le sue cornici luccicanti per la doratura recente, il pavimento tirato a cera, gli ambienti più frequentati da visitatori che non adoperati da studiosi, tutto dava un senso di solennità unico nel suo genere, tanto più simile al sentimento che si prova entrando nella casa di Dio in quanto qui l'ornamento di tanti templi e l'oggetto di tante devozioni appariva esposto solo per i sacri scopi dell'arte. (Trad. it. di Cori 1957, 445)

Giunta nel 1754 a corroborare la fama della Gemäldegalerie, la *Madonna Sistina* (1512-1513) fece il suo trionfale ingresso, preceduta dalla notorietà di cui Raffaello godeva già in terra tedesca grazie alla *Sacra Famiglia Canigiani* (1505-1506 ca.) giunta a Düsseldorf nel 1691 con Anna Maria Luisa de' Medici (1667-1743). Il fatto ebbe una tale eco da richiamare l'attenzione di Winckelmann, ormai romano, allorché stava redigendo i *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1968 [1755]; Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura) che inserisce, in maniera del tutto originale, una descrizione "moderna", quella della *Sistina*, in un testo dedicato sostanzialmente alla statuaria e alla pittura greche (Cometa 2004, 7), facendo di quest'opera uno dei *topoi* dell'*ekphrasis* classico-romantica:

Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen liessen. Wie groß und edel ist ihr gantzter Contour! (Winckelmann 1755, 46)

Guardate la Madonna con il suo viso colmo di innocenza e pure di grandezza più che femminile, nella sua posizione di beata tranquillità, in quella quiete che gli antichi facevano dominare nelle figure dei loro dèi. Com'è grande e nobile tutto il suo contorno! (Trad. it. di Cometa 2001 [1992], 39)

Al capolavoro dell'Urbinate non si riferì solo il padre del classicismo tedesco, ma ispirò la prima generazione di romantici del mito del divino Raffaello il quale è "die leuchtende Sonne unter allen Malern" (Tieck, Wackenroder 1955 [1796], 7; il sole luminoso tra tutti i pittori). Se nelle *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Effusioni del cuore di un monaco amante dell'arte), scritte nel 1797 da Ludwig Tieck (1773-1853) e Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), la Vergine si trasforma in un'apparizione notturna

a cui Raffaello, nel celebre passo “Raffaels Erscheinung” (L'apparizione di Raffaello), deve il segreto della sua arte; nei *Gemälde. Gespräch* (1996 [1799]) di August Wilhelm Schlegel (1767-1845) la pala viene indicata, nel dialogo dei tre protagonisti, come la massima sintesi di *Ausdruck* (la raffigurazione esteriore dell'interiore) e ideale cristiano (Henneman Barale 2011, 95). Venti anni dopo, lo stesso testo di Wackenroder sarà considerato il libro manifesto del movimento dei Nazareni. Sempre riferito a Raffaello, il tema della creazione dell'opera d'arte come momento inconscio, ma questa volta oscuro, fa da perno all'opera di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822) *Jesuitenkirche in G* (La chiesa dei gesuiti a G.) del 1816, in cui il Sanzio si trasforma in testimone di naufragi di artisti che falliscono nel vano tentativo di imitare la sua irraggiungibile perfezione.

La Guerra dei Sette Anni (1756-1763) contro la Prussia pose fine al barocco augusteo, riducendo in miseria la Sassonia che, saccheggiata e indebitata per milioni di talleri, dovette bruscamente interrompere lo straordinario mecenatismo che l'aveva caratterizzata per oltre un cinquantennio, sottostando al regime imposto da Federico Cristiano (1722-1763), succeduto al padre nel 1763, all'insegna dell'utile e del necessario, del risparmio e della burocrazia.

Se nella seconda metà del XVIII secolo non vennero quindi effettuate acquisizioni di rilievo per la Gemäldegalerie, questo periodo coincise con un momento di grande affluenza da parte di poeti e artisti richiamati dai capolavori ivi custoditi, disposti ad affrontare qualche incomodo pur di trarre ispirazione ed insegnamento dalla visione *de visu* dei quadri. Nelle lettere dello studente di pittura Johann Conrad Gessner (1764-1826), figlio del poeta e pittore svizzero Salomon, racconta al padre che la pinacoteca non apriva prima delle nove e mezza del mattino, con una pausa dalle dodici alle quattordici, per riaprire nel pomeriggio solo per tre ore, lamentando il fatto che un'interruzione di due ore poteva risultare fatale ai suoi colori e pennelli; oltre a ciò si rammaricava che da ottobre a maggio l'ex *Stallbau* rimaneva chiuso, perché privo di riscaldamento (Marx 2008 [1992], 19).

Il primo catalogo in tedesco dedicato della galleria, *Verzeichnis der Gemälde in der Churfürstlichen Galerie in Dresden* (Elenco dei dipinti della galleria palatina di Dresda), fu quello edito nel 1771 dal *Galerieinspektor* Johann Gottfried Riedel (1691-1755), pubblicato in seguito alla comparsa di una guida in francese qualche anno prima; nonostante questa fosse stata ispirata dall'ideale illuministico di educare il popolo, la sua ricezione nel Sacro Romano Impero fu estremamente limitata, in quanto si restringeva al mondo dell'aristocrazia e della cultura. Mosso da analoghi ideali di edificazione del popolo tedesco, Goethe in un passo de “Der Sammler und die Seinigen” (1997 [1798], 13; Il collezionista e la sua cerchia) afferma che la pinacoteca rappresenta una fonte di autentica conoscenza per giovani e contribuisce al miglioramento dell'indole dell'uomo, producendo utili effetti anche sui visitatori più frettolosi.

La volontà di portare avanti un processo di ampliamento alla fruizione della collezione, si manifestò nel 1791 attraverso un decreto approvato dal parlamento,

che sollevava il turista dall'obbligo di essere accompagnato dal *Galerieinspektor*, esonerandolo in questo modo dal versamento di una cospicua mancia; si legge tuttavia nell'introduzione al catalogo del 1817:

Die königliche Gallerie als eine nicht ganz öffentliche Anstalt dem Publikum nicht unbedingt offensteht, sondern der Vorschrift gemäs nur in Begleitung des Inspectors des Genuss der Beschauung derselben gestattet ist... (Walther 1981, 77)

La regia galleria in quanto istituto non completamente pubblico, non è incondizionatamente aperto ai visitatori, bensì in conformità al regolamento solo su accompagnamento dell'ispettore è godibile la contemplazione della stessa.

4. Dal Stallgebäude al Semperbau

Se in seguito alle sconfitte contro l'esercito francese subite a Iena e Austerlitz, il Sacro Romano Impero si sciolse e l'elettorato di Sassonia si trasformò in un regno, la pinacoteca di Dresda non dovette per questo subire le consuete spoliazioni da parte dell'invasore: a detta del ministro francese Charles-Maurice Talleyrand-Périgord (1754-1838), l'*empereur* ne rispettava l'unità ed il ruolo pedagogico che svolgeva presso gli studenti dell'accademia di belle arti e gli studiosi (1891, 310); ciononostante, la collezione, al pari di quelle francesi, fu statalizzata. Ironia della sorte, la sezione dei dipinti barocchi italiani s'impoverì non per mano del nemico ma della corte stessa: mutato il *gusto* furono permesse all'incanto tra il 1764 e il 1796 quelle stesse pitture venete che appena vent'anni prima l'Algarotti aveva fatto commissionare (Diederer, Maaz, Koch 2014, 27). Una volta cessati di soffiare i venti napoleonici e ridimensionata l'estensione territoriale della Sassonia a seguito del Congresso di Vienna (più della metà del paese fu ceduto alla Prussia), la Gemäldegalerie ritornò in possesso dei von Wettin. Con il fine di evitare ulteriori smembramenti dei nuclei collezionistici appartenenti alla corona, venne approntata nel 1830 dal ministro di gabinetto Bernhard August von Lindenau (1780-1854) una riforma museale che legava per fidecommesso le collezioni al paese, introducendo il concetto che, pur continuando ad appartenere alla famiglia reale, il patrimonio diventava oggettivamente un bene dello Stato.

Le carenze metodologiche proprie dell'ordinamento barocco si resero evidenti nella Gemäldegalerie con il passaggio al XIX secolo, se comparate all'assetto espositivo per ordine cronologico e geografico adottato nelle collezioni del Louvre, del Belvedere di Vienna e degli Uffizi, orientati verso un approccio espositivo più didattico. L'evidenza di una ristrutturazione dell'assetto delle collezioni dinastiche era nota allo stesso Johann Friedrich Matthäi (1777-1845), direttore della pinacoteca sassone tra il 1810 e il 1845, che tentò per primo di farsene promotore (Walther 1981, 85); nella *Äusseren Galerie* fece creare degli

ambienti più raccolti grazie all'ausilio di pareti divisorie sui lati lunghi della in modo da raggruppare i dipinti seguendo quegli stessi principi di cui Lodoli ed Algarotti furono i precursori; il celebre allestimento della *Innere Galerie* invece, delizia per l'occhio dei visitatori, rimase intatta. Per ovviare alla scarsa visibilità dei dipinti appesi nei ranghi più alti, tra il 1832 e il 1834 furono anche applicate delle targhette alle cornici (Marx 2008 [1992], 21). Le miglorie intraprese si rivelarono tuttavia insufficienti per uno spazio architettonico come quello della *Galerie*, che non si rivelava più adeguato rispetto alla nuova funzione che stava andando a ricoprire per un pubblico di visitatori sempre più vasto ed eterogeneo. Era lo Stato adesso a farsi garante della conservazione delle collezioni e della loro accessibilità nei confronti dei suoi cittadini, e a questo fine venne istituita una *Galerie-Commission* per trovare uno spazio espositivo alternativo all'*ex Stallgebäude*; tra le molteplici voci fu accolto il suggerimento dell'architetto berlinese Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) di costruire a ridosso dello *Zwinger* un edificio in grado di soddisfare quelle soluzioni organizzative e gestionali utili a far fronte alla nuova vocazione pubblica della pinacoteca. Nel 1838 l'architetto Gottfried Semper (1803-1879) fu incaricato del progetto su cui lavorò per circa un decennio da cui risultarono ben sette proposte e due *maquettes*; quella in stile neorinascimentale italiano fu ritenuta dalla commissione la più congrua in quanto, se da una parte c'era la volontà di creare una corrispondenza tra l'involucro esterno ed il contenuto, dall'altra il nuovo museo doveva armonizzarsi con gli edifici circostanti del Pöppelmann. Il cantiere iniziò nel 1847, ma a causa del credo repubblicano e borghese di Semper, manifestatosi nella rivolta di maggio del 1849 insieme all'amico Richard Wagner, fu costretto all'esilio a circa metà dei lavori. La decorazione esterna venne ultimata nel 1853, ma solo nell'autunno del 1855, una volta terminata quella interna, il Neue Königlische Museum (nuovo museo reale) aprì i battenti al pubblico. La sua edificazione costò all'erario trecentocinquantamila talleri ed al suo interno vennero esposti duemiladuecento esemplari tra dipinti, collocati al primo piano, incisioni e calchi esposti al piano terreno (Marx 2008 [1992], 20-21). La costruzione in arenaria si presentava come un lungo parallelepipedo centrato da una cupola ottagonale con tiburio, la facciata a doppio ordine di finestre centinate, il portale di accesso ad arco triplo sormontato da una trifora, che era inquadrato da quattro colonne in porfirio; gli interni si caratterizzavano per la loro modernità, volta non solo ad assolvere una funzione espositiva, ma per la prima volta anche conservativa nella ridistribuzione generale delle opere. Si cercò allo stesso tempo di rispondere alle istanze di comodità moderne; il percorso era riscaldato da un impianto ad aria calda con griglie a pavimento e la luce, quella frontale che in precedenza deteriorava la superficie pittorica delle tele, adesso si diffondeva dall'alto grazie a dei lucernari. Per far risaltare meglio i quadri alle pareti, alcune stanze furono tappezzate in velluto rosso, a differenza del damasco verde impiegato dal Guarienti; era stato introdotto inoltre un biglietto a pagamento in alcuni giorni della settimana. La riorganizzazione dei quadri li rese, oltre che godibili

nel loro insieme, anche netti nella loro indagine autoptica, in aderenza alle mutate esigenze dei visitatori. In breve tempo, il museo si trasformò in un luogo affollato e di ritrovo mondano, al punto che gli ambienti non risultavano più sufficienti all'agevole contemplazione dei dipinti, senza correre il rischio di essere spintonati dalla calca più variopinta. Così descrive il vivace ambiente la pittrice Louise Seidler (1786-1866) nel 1865, da cui traspare un certo disappunto: “[Das Museum sei nun sogar] der Rendezvousplatz geselliger Zusammenkünfte. Ist es doch an Markt- und Meßtagen gegenwärtig sogar nicht selten, daß Bauern, Soldaten und müßige Gaffer sich neugierig in den der Kunst geweihten Hallen umhertreiben!” (Uhde 1922 [1875], 41; [Il museo è diventato persino] il luogo di ritrovo per gli incontri sociali. È proprio come al mercato ed ai giorni della fiera, che oggiogiorno contadini, soldati e curiosi scansafatiche gironzolano nelle sale consacrate all'arte).

Se nell'Epoca dei Lumi le collezioni avevano il dovere di contribuire all'educazione morale del popolo, lo *Zeitgeist* ottocentesco imponeva una diversa rappresentazione della regalità, nel frattempo divenuta costituzionale, non più veicolata dalla galleria palaziale, ma incarnata nel pubblico museo allestito secondo una più funzionale nomenclatura e di cui il *Semperbau* era espressione. Svincolata ormai dalle inclinazioni del collezionista regnante, la politica di acquisizioni si strutturava su dei criteri storicistici propri della novella disciplina della storia dell'arte, esplicitando l'attenzione verso generi e scuole un tempo neglette. Varcarono così le porte del Königlichen Museum i maestri del Trecento e Quattrocento italiano, la scuola spagnola – tra cui Francisco de Zurbarán (1598-1664) e Bartolomé Esteban Pérez Murillo (1618-1682) – mentre la sezione italiana si arricchì nel 1873 e 1876 di altri due capolavori: il *San Sebastiano* (1478) di Antonello da Messina e la *Sacra Famiglia* (1495-1500) di Andrea Mantegna.

Diversi ordinamenti hanno segnato la storia della collezione vettina: così come la celebrazione dinastica aveva messo al centro la galleria tra il Sei-Settecento, si afferma nel museo del XIX secolo una cultura originale e autonoma, radicalmente opposta a quella del collezionismo; nel contesto storico dell'unità nazionale tedesca, l'esaltazione della gloria patria si sostituisce al *bon goût* quale elemento d'identità nazionale e manifesto delle virtù del suo popolo.

Riferimenti bibliografici

- Algarotti Francesco (1792 [1742]), “Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda, presentato in Hubertusbourg alla Regia Maestà il dì 28 ottobre 1742”, in Francesco Aglietti (a cura di), *Opere del conte Algarotti. Edizione novissima*, Venezia, Carlo Palese, VIII, 353-388.
- Cellauro Louis (2012), “Venice and the Origins of the Art-Historical Tradition of Display of the Modern Museum”, *Journal of Art History*, II, 81, 94-122.
- Cometa Michele (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi Editore.

- Diederer Roger, Maaz Bernhard, Koch Ute Christina, Hrsgg. (2014), *Rembrandt, Tizian, Bellotto. Geist und Glanz der Dresdner Gemäldegalerie* (Rembrandt, Tiziano, Bellotto. Spirito e magnificenza alla pinacoteca di Dresda), München, Hirmer Verlag.
- Goethe Johann Wolfgang (1997 [1798]), *Der Sammler und die Seinigen* (Il collezionista e la sua cerchia), hrsg. von Carrie Asman, Amsterdam-Dresden, Verlag der Kunst.
- (2013 [1811]), *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (Dalla mia vita. Poesia e verità), hrsg. von Michael Holzinger, Berlin, Holzinger Verlag. Trad. it. e cura di Alba Cori (1957), *Dalla mia vita. Poesia e verità*, Torino, Utet.
- Heres Gerald (1988), “Winckelmanns Beschreibung der Dresdener Gemäldegalerie” (La descrizione di Winckelmann della pinacoteca di Dresda), *Dresdener Kunstblätter*, 3, 62-70.
- (1991), *Winckelmann in Sachsen. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Dresdens und zur Biographie Winckelmanns* (Winckelmann in Sassonia. Un contributo alla storia della cultura a Dresda ed alla biografia di Winckelmann), Berlin, Koehler & Amelang.
- Henneman Barale Ingrid (2011), “August Wilhelm Schlegel e la pittura”, in Lucia Borghese, Patrizio Collini (a cura di), *Pinacoteche di parole. Letteratura e arti figurative da Winckelmann a Rilke*, Pisa, ETS, 79-96.
- Marx Harald (2008 [1992]), *Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister. Sammlung. Bau. Geschichte* (Pinacoteca di Dresda. Dipinti antichi. Collezione. Architettura. Storia), Leipzig, E.A. Seemann.
- Pinelli Antonio (2005), *Il neoclassicismo nell'arte del Settecento*, Roma, Carocci.
- Scamozzi Vincenzo (1997 [1615]), *L'idea dell'Architettura Universale*, vol. II, Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio.
- Schlegel A.W. (1996 [1799]), *Die Gemählde. Gespräch*, hrsg. von Lothar Müller, Amsterdam-Dresden, Verlag der Kunst. Trad. it. di Donatella Mazza (2000), *I dipinti*, in Giorgio Cusatelli (a cura di), *Athenaeum 1798-1800. La rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel*, Milano, Sansoni, 321-396.
- Spénlé Virginie (2004), “Eine chronologische Historie der Mahlerey in Gemählden. Vorschläge aus dem Jahre 1771 zu einer Neuordnung der Dresdner Gemäldegalerie” (Una cronistoria della pittura attraverso i dipinti. Proposte dall'anno 1771 per un riordino della pinacoteca di Dresda), in Ursula Frohne, Johannes Grave, J.F. Hamburger, M.F. Zimmermann (Hrsgg.), *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (Periodico di storia dell'arte), 67, München, Deutscher Kunstverlag, 461-478.
- (2010), “La galerie de collection dans le Saint Empire durant la première moitié du XVIII^e siècle” (La galleria delle collezioni del Sacro Impero nella prima metà del XVIII secolo), in Claire Constans, Mathieu da Vinha (dir.), *Les grandes galeries européennes XVII^e-XIX^e siècles* (Le grandi gallerie europee tra i secoli XVII e XIX), Paris, Édition, Maison des sciences de l'homme, 197-218.
- Sturm L.C. (1715), *Die zum Vergnügen der Reisenden geöffnete Baumeister-Academie, oder kurtzer Entwurf derjenigen Dinge, die einem galant-homme, zu wissen nöthig sind...* (L'apertura dell'accademia di architettura a al diletto dei viaggiatori. Bozza di quelle cose che un galantuomo deve sapere...), Hamburg, B. Schiller.
- (1718), *Vollständige Anweisung, grosser Herren Palläste...* ([Descrizione] completa dell'ordinamento dei palazzi dei grandi signori), Augsburg, Wolff-Detleffsen.
- Talleyrand-Périgord C. M. (1891), *Mémoires du prince de Talleyrand publiés avec une préface et des notes par le duc de Broglie de l'Académie française* (Memorie

- del principe de Talleyrand pubblicate con una prefazione del duca di Broglie dell'Académie française), Paris, Calmann Lévy.
- Uhde Hermann (1922 [1875]), *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler* (Ricordi della pittrice Louise Seidler), Berlin, Propyläen.
- Vocabolario degli accademici della Crusca* (1623), Firenze, <<http://goo.gl/vG3O1m>> (09/2015).
- Vocabolario degli accademici della Crusca* (1691), Firenze, <<http://goo.gl/u9HGOL>> (09/2015).
- Wackenroder W.H., Tieck Ludwig (1955 [1797]), *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart, Reclam. Trad. it. di Federica La Manna, Andrea Benedetti (2014), *Effusioni del cuore di un monaco amante dell'arte*, in W.H. Wackenroder, *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di Elena Agazzi, Milano, Bompiani.
- Walther Angelo (1981), "Zur Hängung der Dresdner Gemäldegalerie zwischen 1765 und 1832" (Sull'allestimento dei quadri della pinacoteca di Dresda tra il 1765 e il 1832), *Dresdener Kunstblätter*, 25, 76-87.
- Weber Gregor J.M. (2000), "Die Galerie als Kunstwerk. Die Hängung italienischer Gemälde in der Dresdner Galerie 1754" (La galleria come opera d'arte. L'allestimento dei dipinti italiani nella galleria di Dresda 1754), in Barbara Marx (Hrsg.), *Elbflorenz. Italienische Präsenz in Dresden 16.-19. Jahrhundert* (Firenze sull'Elba. Interventi italiani nella Dresda dei secc. XVI-XIX), Amsterdam-Dresden, Verlag der Kunst, 229-242.
- Weddigen Tristan (2012), "The Picture Galleries of Dresden, Düsseldorf and Kassel: Princely Collections in Eighteenth-Century Germany", in Carole Paul (ed.), *The First Modern Museum of the Art: the Birth of an Institution in the 18th- and Early-19th Century Europe*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 145-166.
- Winckelmann J.J. (1952 [1742-1759]), *Briefe* (Lettere), hrsg. von Walther Rehm, Hans Diepolder, vol. I, Berlin, De Gruyter.
- (1968 [1752]), "Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dreßdner Galerie. Fragment" (Descrizione dei più eccellenti quadri della pinacoteca di Dresda. Frammento), in Id., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe* (Scritti brevi, introduzioni, bozze), hrsg. von Walther Rehm, Berlin, De Gruyter, 1-12. Trad. it. di Michele Cometa (2001 [1992]), *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, Aesthetica.
- (1968 [1755]), "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malerey und Bildhauer-Kunst" (Pensieri sull'imitazione delle opere greche in pittura e scultura), in Id., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe* (Scritti brevi, introduzioni, bozze), hrsg. von Walther Rehm, Berlin, De Gruyter, pp. 27-59. Trad. it. e cura di Michele Cometa (2001 [1992]), *Pensieri sull'imitazione*, Palermo, Aesthetica.

Dal diario di una piccola comunista.
Ricostruzione della vicenda umana nella
Cecoslovacchia di Husák

Stefania Mella
Università degli Studi di Padova (<stefania.mella@unipd.it>)

Abstract

This article aims to present *Dal diario di una piccola comunista* (From the diary of a young communist girl), the first novel by the Slovak writer Michaela Šebóková. Through the main character's voice, the eleven-year-old Alžbeta, Šebóková portrays Czechoslovakian society in the years of "normalization" and also offers a deeper understanding of children's ideological manipulation under the regime of Gustav Husák through to the Young Pioneers Organization. Growing up as a member of this organization, Alžbeta, initially driven by strong Communist ideals, ends up realizing the undeniable contradiction between Communist rhetoric and its actual behaviour. She will reach awareness that lies and pretence are the only values underpinning the communist system of those years.

Keywords: *autofiction, everyday life, Gustav Husák, normalization, pioneers*

Jen malé dějiny lidem umožňují pochopit se napříč různými dobami.
(Šimečka 1992 [1985], 23)¹

La letteratura, e più ampiamente l'arte, rappresenta uno dei più preziosi strumenti di conoscenza: senza lo studio della storia e delle opere d'arte sapremmo ben poco della vicenda umana. Lo scrittore ceco naturalizzato francese Milan Kundera (n. 1929) osservava da canto suo nel saggio del 1986, *L'Art du roman* (*L'arte del romanzo*, 1988), come dal momento della sua origine (ovvero dall'inizio dell'epoca moderna) il romanzo sia pervaso dalla "passion de connaître" (Kundera 1986, 20; trad. it. di Marchi 1988: "passione del conoscere", 18): molte opere prosastiche rappresentano infatti veri e propri

¹ Trad. it.: Solo la piccola storia permette alle persone di intendersi attraverso le varie epoche. (Se non diversamente specificato tutte le traduzioni sono di chi scrive).

documenti che ci permettono di venire a conoscenza di determinate situazioni e realtà storiche, sociali e culturali. Questo è il caso di *Dal diario di una piccola comunista* (Šebőková 2013), un romanzo ambientato nella Cecoslovacchia degli anni della normalizzazione di Gustav Husák (1913-1991), per essere precisi nell'ultimo lustro degli anni Ottanta, pochissimi anni prima della *Sametová revoluce* (Rivoluzione di Velluto), o *Nežná revolúcia* (Rivoluzione gentile), come venne denominata dagli slovacchi, ovvero la rivoluzione non violenta che ebbe luogo dal 16 novembre al 29 dicembre 1989 e che portò alla dissoluzione del regime comunista cecoslovacco (Shepherd 2000). L'abilità della sua autrice, la scrittrice slovacca Michaela Šebőková (n. 1975), dal 2001 risiedente in Italia, sta nell'aver sintetizzato la mera quotidianità, l'essenza dell'esistenza della gente comune negli anni del regime comunista cecoslovacco: l'obiettivo della sua cinepresa è stato infatti posizionato su vicissitudini apparentemente anodine di persone semplici che possono assurgere ad alter-ego della maggior parte dei cittadini della Cecoslovacchia d'allora, di individui che non si personificano negli archetipi dell'eroe e che non hanno concorso a delineare direttamente il corso della "grande storia", nonostante proprio l'amalgama delle loro micro-esistenze abbia lasciato una significativa impronta indelebile nella "grande storia", dilatandosi sulla macrosistenza del regime comunista.

Dal diario di una piccola comunista è il romanzo d'esordio di Michaela Šebőková, sebbene lei si sia avvicinata alla scrittura già prima, pubblicando una serie di racconti come ad esempio "Il profumo della domenica", con il quale ha vinto nel 2012 il Premio Speciale Slow Food all'interno del Concorso Letterario Nazionale Lingua Madre, un concorso riservato a donne straniere che risiedono in Italia e che si cimentano con la scrittura in lingua italiana per approfondire il tema dell'identità e delle radici (Finocchi 2012, 241-245). Inoltre dal novembre 2014 la Šebőková collabora con *Buongiorno Slovacchia* (<<http://www.buongiornoslovacchia.sk/>>) un giornale quotidiano online fondato nel 2009 che presenta notizie legate alla Slovacchia e che costituisce di fatto il più vasto archivio disponibile in rete di informazioni in lingua italiana sulla suddetta nazione. Vale la pena menzionare infine che la Šebőková, grazie al suo lavoro di traduzione, ha reso accessibile ai lettori italiani la celebre raccolta di racconti per bambini di Josef Čapek (1887-1945), *Povídání o pejskovi a kočičce* (Čapek 1929), uscita verso la fine del 2014 con il titolo *Racconti sul cagnolino e la gattina*. L'aver scelto l'italiano per dar vita ai suoi racconti e al suo romanzo colloca l'autrice all'interno del filone della "letteratura della migrazione" o "scrittura migrante", un filone all'interno del quale possiamo annoverare molti altri scrittori, tra i quali il summenzionato Milan Kundera o la slovacca Jarmila Očkayová (n. 1955), che dopo il loro arrivo rispettivamente in Francia e in Italia hanno utilizzato la lingua della loro nuova patria per redigere le loro opere (ad essere precisi la Očkayová alternerà per dieci anni la scrittura in slovacco e in italiano, decidendo poi di optare esclusivamente per quest'ultima lingua), oppure possiamo citare anche

l'ungherese naturalizzata svizzera Ágota Kristóf (1935-2011) che, analogamente a Michaela Šeböková, ha abbracciato l'attività letteraria solo dopo aver abbandonato il proprio paese, debuttando direttamente in francese – e in italiano nel caso della nostra scrittrice. Il carattere migratorio dell'opera della Šeböková non fa riferimento solamente alla scelta linguistica adottata, ma anche alla tematica dominante della sua produzione prosastica, che andrà a costituire *de facto* il *trait d'union* dei suoi racconti. L'esperienza emigratoria diventa infatti sorgente di profonda ispirazione e porta a condurre una riflessione non solo sulle dinamiche relazionali che si intrecciano tra gli individui all'interno della società d'approdo, ma anche sulle complesse ricomposizioni del sé a partire dallo strappo biografico esperito con la dipartita dal paese d'origine e con gli anni giovanili. Questa volontà di riflettere sull'infanzia, di toccare nuovamente con mano l'esperienza passata venata da una pungente nostalgia è alla genesi del romanzo *Dal diario di una piccola comunista*, come si evince nella sua introduzione, dove l'autrice afferma di voler “rievocare i sapori, gli odori e le vicende della mia adolescenza” (Šeböková 2013, 14). Il modello narrativo adottato dalla scrittrice, che si avvale di giochi di rimandi tra la finzione e l'autobiografia, di un groviglio nel quale l'elemento immaginativo si combina con il fatto personale e soprattutto storico, rimanda all'*autofiction*: si tratta infatti di un romanzo a metà fra cronaca lineare di avvenimenti vissuti e la loro distorsione romanzesca, un romanzo basato sull'interdipendenza fra realtà e finzione artistica in cui l'intento di sincerità si combina con l'uso di una maschera finzionale². Se in questo romanzo la microstoria è forgiata anche da reminiscenze contraffatte, la macrostoria – sullo sfondo della quale si stagliano i fatti narrati – ricalca alla perfezione il fluire storico e tutto ciò ad esso connesso: in quest'opera che prende la forma di diario Michaela Šeböková ripercorre attraverso gli occhi della sua alter-ego, un'undicenne di nome Alžbeta, la storia della sua famiglia nell'arco di tempo che va dall'agosto 1986 al dicembre 1987. Mediante la registrazione di numerosi e minuziosi flash quotidiani, questa bambina così perspicace e così attenta ai particolari riesce a svelare molti dettagli della vita nella Cecoslovacchia sotto il regime di Gustav Husák che, eletto segretario generale del Comitato centrale del Partito Comunista nell'aprile 1969, traghettò il paese

²Il termine autofiction, di origine francese, è stato coniato nel 1977 dallo scrittore francese Serge Doubrovsky (n. 1928), che lo riportò sulla quarta di copertina del suo romanzo *Fils* (Figlio). Tuttavia in Francia erano già stati pubblicati due studi che avevano analizzato il dispositivo autofinzionale: nel 1953 era uscito infatti il saggio *Le degré zéro de l'écriture* (*Il grado zero della scrittura*, 1960) del critico letterario Roland Barthes e nel 1975 *Le pacte autobiographique* (*Il patto autobiografico*, 1986) di Philippe Lejeune, volume che determinò a distanza di due anni la scrittura di *Fils* e l'avvio ufficiale della storia del termine autofiction. Si veda il volume *Autofiction Père & Fils: S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert* (Samé 2013; *Autofiction Padre e Figlio: S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert*).

attraverso l'era della cosiddetta *normalizace* (normalizzazione), uno sviluppo politico che mirava ad abbattere le riforme avute a partire dagli anni Sessanta, quando il popolo cecoslovacco era riuscito gradualmente a liberarsi dei vari *diktat* ideologici fino a conoscere la sua “fioritura primaverile” negli otto mesi iniziali del 1968, prima che le truppe del Patto di Varsavia invadessero il paese nella notte tra il 20 e il 21 agosto 1968, seppellendo così definitivamente le grandi potenzialità e le fervide speranze germogliate sin dalla precedente primavera (Caccamo, Tria, Helan 2011). L'obiettivo della normalizzazione era il “ristabilimento dell'ordine”, come ebbe a definirlo anche il filosofo e critico letterario Milan Šimečka (1930-1990) nel suo volume del 1977, *Obnovení pořádku* (Lezioni per il ristabilimento dell'ordine, 1982), in cui analizza lo sviluppo politico successivo al 1969, esprimendo di fatto il proprio scetticismo verso ogni costruzione ideologica (Šimečka 1982). Il “socialismo dal volto umano” promosso da Alexander Dubček (1921-1992) durante la Primavera di Praga³ venne dunque ribattezzato “stalinismo dal volto umano”: umano perché questo nuovo regime era sì repressivo, ma non causò lo stesso spargimento di sangue che aveva caratterizzato i processi politici degli anni Cinquanta⁴. Ci fu comunque nuovamente una completa identificazione tra Stato e Partito Comunista, con la reintroduzione del cosiddetto realismo socialista che tendeva ad annullare le libertà e i diritti individuali anche attraverso un'operazione di chiaro indottrinamento ideologico mirato a qualsiasi fascia d'età della popolazione, *in primis* i bambini, ovvero coloro che sarebbero divenute le nuove leve e che proprio per questo esigevano un accurato e certosino ammaestramento ai dettami del socialismo. A collaborare in questo processo “formativo” rivolto ai bambini ci saranno non solamente le istituzioni scolastiche, chiaramente monitorate dall'alto, ma anche la letteratura d'infanzia, che elaborava tematiche che dovevano consolidare un atteggiamento propositivo verso il socialismo, come le riviste di narrativa indirizzate ai lettori più giovani, tra le quali *Mateřídouška* (Timo), che esce tutt'ora – sebbene segua, fortunatamente, altri canoni educativi – e il cui primo numero risale al 1945. Proprio per rendersi conto dell'azione propagandistica del regime comunista durante gli anni stalinisti è emblematico il numero del dicembre 1949, la cui copertina non è stata occupata dall'immagine di *Ježíšek* (Bambino Gesù) e nemmeno da quella di *Děda mráz* (Nonno Gelo), il tradizionale portatore di doni nel folklore natalizio russo e, per influsso sovietico durante il periodo del regime comunista, anche negli altri paesi satelliti, bensì dal

³ Si consulti *Naděje umírá poslední: vlastní životopis Alexandra Dubčeka* (Dubček 1993; *Il socialismo dal volto umano: autobiografia di un rivoluzionario*, trad. it. di Antonetti 1996).

⁴ Si veda, ad esempio, il volume *Svedectvo o procese s vedením protištátného sprisahaneckého centra na čele s Rudolfom Slánským* (Löbl 1969; *Testimonianza sul processo Slánský*, trad. it. di Ruggeri 1969).

carismatico primo piano di Stalin, che sotto i baffi oramai canuti accennava un lieve sorriso di segreto compiacimento per il suo settantesimo compleanno. L'idolatria, infatti, non ammetteva rivali: per riprendere le parole usate da Michaela Šebóková nel suo romanzo, "il partito era molto geloso" (Šebóková 2013, 23); l'unica Bibbia era il marxismo-leninismo e Dio non faceva parte degli insegnamenti del Partito Comunista, che si occupava però diligentemente della formazione politica dei suoi cittadini sin dalla prima elementare, anche attraverso attività extra-scolastiche "pedagogiche" e "ricreative" che i bambini eseguivano nel loro tempo libero, e un ruolo precipuo veniva svolto dalla Pionýrská organizace Socialistického svazu mládeže (Unione socialista dell'organizzazione giovanile dei pionieri). Fondata nel 1949, questa organizzazione giovanile del Partito Comunista della Cecoslovacchia per ragazzi dagli 8 ai 15 anni (poi nel periodo compreso tra i 15 e i 25 anni i giovani cechi e slovacchi passavano all'Unione della gioventù cecoslovacca) collaborava con l'ambiente familiare e con le istituzioni scolastiche a insegnare ai bambini ad assumere un comportamento reattivo verso i valori sociali dominanti, come il rafforzamento del socialismo o il pieno coinvolgimento nella vita politica del paese.

Per riprendere dunque l'immagine scalfita da Karl Marx e Friedrich Engels nell'*incipit* del loro *Manifest der Kommunistischen Partei (Il manifesto del partito comunista, 1892)* del 1848, lo spettro della manipolazione ideologica messa in atto in questo ventennio dall'Organizzazione dei Pionieri s'aggira nelle 350 pagine del romanzo qui in questione, impossessandosi dell'anima della giovane Alžbeta, animata da ferme credenze e propositi comunisti. In questa cronaca familiare, la scrittrice sviluppa un'architettura narrativa basata sull'irriducibile polarità istinto/ragione, sulla dicotomia irrazionalità/razionalità che si profila nel contrasto sinergico tra i personaggi di Elena e Alžbeta. Se Elena, la sorella maggiore, rappresenta "la sognatrice, l'incarnazione di una fata che era finita per sbaglio sulla Terra, dove camminava a passo di danza e parlava in rima o cantando. Vedevo solo quella parte di mondo che riusciva ad accettare, il resto per lei non esisteva proprio. Viveva solo per il suo pianoforte" (ivi, 20), Alžbeta incorpora "la parte materialista che ancorava Elena alla terra perché non volasse via" (*ibidem*). Trincerata dietro lo scudo protettivo della sua passione, la musica, Elena rimarrà indifferente a qualsiasi influenza esterna, come un insetto preistorico incastonato nell'ambra e per questo immune alle lesioni dettate dal trascorrere del tempo; diverso, invece, il destino che spetterà alla secondogenita che, non avendo qualità notevoli e non eccellendo in nulla di preciso, si aggrapperà con tutte le sue forze a quell'unica certezza che sentiva riguardo la sua vita, ovvero quella di divenire una brava Pioniera:

Ero brava in tutte le materie ma eccezionale in nessuna. Avrei potuto studiare medicina, legge, economia, scienze politiche, o anche fare la parrucchiera. A undici anni appena compiuti, l'unica convinzione che avevo riguardo la mia vita era di essere una brava Pioniera. Per la verità non ero una Pioniera qualsiasi: potevo vantarmi di

essere una capoclasse e avevo il diritto di mostrare quella qualifica con due stelline rosse sulla divisa. Questo per me significava proprio tutto: sognavo sempre con gli occhi aperti un mondo migliore. Un mondo trasparente dove tutti sostenevano la verità, dove non si rubava, dove tutti lavoravano per la patria ed esisteva un codice d'onore e non c'era gente cattiva e nemmeno delle guerre... Insomma, sognavo il mondo come ci veniva promesso che sarebbe diventato, se il Partito Comunista avesse avuto la possibilità di gestire tutti i paesi del globo. In attesa che ciò accadesse, io facevo la mia piccola parte per plasmare la gente intorno a me, anche se alcuni erano proprio duri a capire. Forse la missione che mi attendeva era proprio quella di migliorare il mondo, aiutando il movimento rivoluzionario comunista nella lotta contro l'imperialismo. Meno male, c'erano ancora tantissimi paesi in cui il comunismo non aveva trionfato! Altrimenti non mi sarebbe rimasto più niente da fare. Che cosa imbarazzante. Avrei dovuto cercare un'altra ragione per cui ero nata. Così invece, potevo tranquillamente diventare prima una Pioniera esemplare, poi un'Unionista formidabile e a diciotto anni una Comunista, istruita e prontissima alla lotta. Decisi che avrei fatto ogni giorno un'opera buona, da vera Pioniera, come i Pionieri russi che ci davano l'esempio. In questo modo avrei contribuito subito e concretamente ai cambiamenti che avrebbero portato la mia patria verso un futuro roseo, comunista. (Ivi, 21-22)

La diligenza che Alžbeta nutre nei confronti dell'Organizzazione dei Pionieri percorrerà come un filo rosso l'intero romanzo e verrà immortalata nelle esposizioni descrittive che intersecano ripetutamente la trama e che rappresentano la cifra stilistica di Michaela Šeböková: il frequente indugiare da parte dell'autrice su sequenze illustrative impreciosite anche dei più impercettibili particolari sembra quasi voler ricalcare la minuziosità della piccola protagonista, che cerca di fare tutto il possibile per curare ogni minimo dettaglio al fine di divenire una Pioniera e una studentessa modello, apportando il proprio contributo all'edificazione del futuro comunista. La giovane, dunque, verrà immortalata nell'atto di preparare e indossare accuratamente la divisa da Pioniera e "come sempre, quando la maneggiavo o la indossavo, mi sentivo migliore, più pura, predestinata a grandi cose" (ivi, 78); oppure verrà tratteggiato il suo atteggiamento da perfezionista quando custodiva i suoi libri come fossero delle reliquie, non appuntandosi mai nulla, non piegando gli angoli delle pagine, prestando attenzione a non macchiare le candide facciate con gocce di bibite o briciole di cibo. E sarà forse anche grazie a questa diligenza che non tarderà ad arrivare la sua nomina a Presidente del Consiglio Provinciale dei Pionieri, il cui compito verteva in sostanza non solo nel rappresentare la scuola a livello provinciale ma anche nel fare le veci dell'intera provincia alle riunioni regionali e nazionali. A mano a mano che comincerà a muoversi all'interno di questa organizzazione, e quando le sue partecipazioni alle riunioni dei Consigli Provinciali e Nazionali si faranno sempre più frequenti, Alžbeta inizierà gradualmente a rendersi conto che i grandi ideali che la animano, *in primis* la verità, si scontrano con la realtà del totalitarismo e con l'ipocrisia di un sistema farraginoso e incomprensibile. La progressiva acquisizione della consapevolezza che l'Organizzazione dei Pionieri non fosse altro che "una grossa bolla di sapone, vistosa ma vuota" (ivi,

322) permeerà l'ultima parte del romanzo, costellata da una serie di aneddoti che enfaticano il cambiamento che attanaglia l'animo della ragazzina la quale, riprendendo l'immagine usata dalla scrittrice, si sta trasformando da bruco in farfalla, librandosi in volo con le proprie ali. Attraverso il prisma della propria obiettività non solo vedrà in una nuova luce i membri ai vertici di tale organizzazione, marionette nelle mani del Partito, ma percepirà anche come la retorica promossa da questa istituzione e dall'intera struttura statale fosse in contraddizione con la loro prassi comportamentale:

Come ultimo punto del programma, ci toccò una riunione. Speravo ci mostrassero qualche proiezione, invece i tre responsabili presenti (gli adulti erano in una sala diversa) vollero che ognuno di noi spiegasse come si svolgevano le proprie riunioni mensili. Non ci chiamarono per cognome, ma per il nome della provincia; ognuno si alzava, si presentava come "Presidente del Consiglio Provinciale della Tale città" e diceva due frasi. Rimasi molto sorpresa da quello che appresi: tra i ragazzi che avevano parlato prima di me, compresi i miei amici della regione della Slovacchia Ovest, non c'era nessuno che facesse la riunione in sole quattro ore, come facevamo noi. Come minimo, si riunivano per una giornata intera, con tanto di pranzo completo al ristorante; metà circa si riunivano per due giorni, venerdì e sabato, ovviamente con tutti i pasti compresi, alloggiando in una delle strutture del partito nella loro provincia... Un po' per il senso di ingiustizia subita, ma sicuramente anche per la sete di verità che non mi aveva ancora abbandonata, quando chiamarono la mia provincia, Nové Zámky, mi alzai, mi presentai e dissi brevemente: «A me non piace che le nostre riunioni durino solo quattro ore. Ci rimane tanto lavoro arretrato che poi dobbiamo sbrigare in pochi, nei giorni successivi». Bastarono queste due frasi per scatenare un pandemonio: vollero sapere dettagliatamente dove e quando e come si svolgessero le nostre riunioni, e due di loro prendevano ferocemente appunti. Capii che, per chissà quale motivo, qualcosa di ciò che avevo detto non andava bene, ma non mi rendevo conto di cosa e del perché. Mezz'ora dopo aver finito la riunione, mentre sostavamo nell'atrio, fui avvicinata dalla compagna Martinová. Mi prese per il gomito, mi strattonò con furia omicida in un angolo deserto, mi costrinse a guardarla negli occhi ridotti a due fessure e mi soffiò in viso, velenosa: «D'ora in poi mai, e ripeto *mai*, ti devi azzardare a dire qualcosa che non hai prima chiesto a me. Hai capito? Dico a te, hai capito?». La guardai con un'espressione vacua, me ne rendevo conto, ma quello che stava accadendo non mi sembrava vero. Dov'era finito l'insegnamento dei Pionieri? E le regole che dovevano tenere in piedi l'amata patria? Essere giusti, dire la verità... Allora verità, onore, giustizia, erano solo parole vuote?... Quando mi scosse per la terza volta tirandomi la camicia mi ripresi abbastanza da rispondere: «Ho capito» così piano che mi costrinse a ripeterlo ad alta voce. Dopo si girò, si guardò intorno per controllare se qualcuno avesse notato il nostro "dialogo"; tranquillizzata, mi disse: «Partiamo tra due ore» e se ne andò. Con lei se ne andò anche una parte del mio cuore. Non perché amassi particolarmente la compagna Martinová, ma perché amavo più di qualsiasi cosa il nobile Credo dei Pionieri: migliorare il mondo, migliorando ogni giorno noi stessi. Questo Credo era stato appena calpestato selvaggiamente, e io compresi che la divisa e quello che essa rappresentava per me non avrebbero mai più avuto lo stesso significato. (Ivi, 300-302)

Da qui la consapevolezza acquisita da Alžbeta della menzogna e della finzione come unici valori egemonici dell'apparato statale di quegli anni, che sfocerà in una sua disillusione sul ruolo del comunismo e sul suo sistema di assurda e violenta burocrazia. Dirà infatti la scrittrice attraverso la voce della protagonista: “bisognava saper fingere e tacere; solo in tal modo era possibile non inimicarsi nessuno e approfittare delle possibilità offerte, essere invisibili ma ben visti, apprezzati ma non invidiati” (ivi, 351). E poi ancora: “io non sarei mai diventata un pollo che si lascia ingrassare e poi ammazzare senza lotta. Prima o poi avrei buttato giù il coperchio di falsi insegnamenti e piuttosto che farmi fermare sarei volata via, per vedere se più lontano dal nido ci fosse un mondo migliore” (ivi, 352). Il romanzo si chiude con questa immagine e non è un caso che l'autrice, nel distico introduttivo del libro, riporti la celeberrima frase “Pravda a láska zvíťeží nad lží a nenávisť” (La verità e l'amore vinceranno sulla menzogna e sull'odio) di Václav Havel, il primo presidente della Cecoslovacchia democratica post-comunista ma anche – e soprattutto – l'intellettuale che ha animato il palcoscenico culturale cecoslovacco durante gli anni cupi e tristi del comunismo, divenendo uno dei principali esponenti del dissenso cecoslovacco e portavoce dei valori quali integrità, libertà e onestà⁵.

Dal diario di una piccola comunista è dunque un romanzo in cui Michaela Šeböková proietta la parabola della crescita personale della protagonista, tutt'altro che avulsa dal contesto sociale e politico, e sullo sfondo di tale processo di maturazione si annidano minuziosi dettagli della vita della sua famiglia, andando quindi a formare una prosa documentale della realtà storico-sociale d'allora, oltre che delle tradizioni culturali e culinarie slovacche sulle quali l'autrice si sofferma spesso e a lungo. Figura centrale del romanzo non è dunque unicamente Alžbeta con il suo percorso di crescita personale; protagonista dell'opera è anche un intero mondo, quello della regione slovacca durante il regime comunista, con la sua cultura e la sua cucina, strettamente legate alla realtà ungherese.

Per concludere vale la pena evidenziare come il romanzo al centro di questo studio, sebbene apparso nel mercato editoriale italiano, rispecchi una delle tendenze in atto a partire dagli anni Novanta nella prosa di estrazione cecoslovacca (specialmente ceca), ovvero uno sviluppo romanzesco incentrato sulla coordinata temporale comunista, frutto di autori appartenenti perlopiù alla generazione degli anni Sessanta e Settanta, affacciatisi sulla scena letteraria del paese negli anni successivi la Rivoluzione di velluto e che hanno sentito il bisogno di rielaborare la vicenda totalitaria da essi stessi vissuta durante la loro giovinezza adottando la prospettiva narrativa infantile e/o adolescenziale. Questo *trend*, inaugurato nel 1992 da Michal Viewegh (n. 1962) con il suo

⁵ Per un approfondimento si veda la sezione “Václav Havel: Uscire di scena” della rivista *eSamizdat* (Catalano, Cosentino 2012-2013).

bestseller dal titolo ironicamente ossimorico *Báječná léta pod psa* (*Quei favolosi anni da cane*, 2001), dove i “favolosi anni” della giovinezza si intrecciano agli “anni da cane” vissuti dalla società cecoslovacca (Karfik 1993), si profila nei romanzi di altri scrittori come ad esempio in *Hrdý Budžes* (1998; *Sarai fiero*) di Irena Dousková (n. 1964), che analogamente a Michaela Šeböková tratteggia attraverso la voce di una ragazzina di otto anni la quotidianità di un’ordinaria famiglia cecoslovacca dei primi anni della normalizzazione, *Brambora byla pomeranč mého dětství* (2001; *La patata è stata l’arancia della mia infanzia*) di Bohuslav Vaněk-Úvalský (n. 1970) e *Se srpem v zádech, aneb, Malé dějiny posranosti* (2004; *Con la falce nella schiena ovvero Piccola storia di un sentimento di fifa*) di Jiří Pilous (n. 1958). All’interno di questa volontà di raffigurare e preservare la memoria collettiva dell’esperienza comunista filtrata attraverso la prospettiva infantile si inserisce la raccolta uscita a fine 2014 *Mé dětství v socialismu* (*La mia infanzia sotto il socialismo*), dove in occasione dei venticinque anni dalla caduta del regime comunista il giornalista Ján Simkanič ha riunito una sessantina di memorie di personalità del mondo della cultura ceca vissute tra gli anni Cinquanta e Ottanta, alcune delle quali ricordano con nostalgia la vita di allora, in un gioco di sfumature e di rimandi in cui le storie drammatiche si alternano a quelle divertenti, conferendo all’antologia un tono pressoché tragicomico (Simkanič 2014). Ora che tra la giovane generazione di prosatori cechi, come mette in luce la scrittrice Markéta Pilátová (n. 1973), è in atto una tendenza alla fuga, ovvero una propensione a distanziarsi da qualsiasi legame con la contemporaneità e con il periodo trascorso per raggiungere nuovi orizzonti esotici (Pilátová 2009), la componente testimoniale che trasuda dalle pagine dei romanzi quali *Dal diario di una piccola comunista* sembrano essere, in campo letterario, l’unico baluardo contro la cancellazione e l’oblio.

Riferimenti bibliografici

- Barthes Roland (1953), *Le degré zéro de l’écriture*, Paris, Ed. du Seuil. Trad. it. di Giuseppe Bartolucci (1960), *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici.
- Caccamo Francesco, Tria Massimo, Helan Pavel, a cura di (2011), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, Firenze, Firenze UP.
- Čapek Josef (1929), *Povídání o pejskovi a kočičce. Jak spolu hospodařili a ještě o všelijakých jiných věcech*, Praha, Dr. O. Štorch-Marien. Trad. it. di Michaela Šeböková (2014), *I racconti sul cagnolino e la gattina. Su come vivevano insieme e su molte altre cose ancora*, Padova, Poldi Libri.
- Catalano Alessandro, Cosentino Annalisa, a cura di (2012-2013), “Václav Havel: Uscire di scena”, *eSamizdat*, IX, 139-242, <<http://www.esamizdat.it/rivista/2012-2013/index.htm>> (09/2015).
- Dubček Alexander (1993), *Naděje umírá poslední: vlastní životopis Alexandra Dubčeka*, Svoboda-Libertas, Praha. Trad. it. e cura dall’inglese (*Hope dies Last. The Auto-*

- biography of Alexander Dubček*, 1993) di Luciano Antonetti (1996), *Il socialismo dal volto umano. Autobiografia di un rivoluzionario*, Roma, Editori Riuniti.
- Finocchi Daniela, a cura di (2012), *Lingua Madre Duemiladodici. Racconti di donne straniere in Italia*, Torino, Edizioni SEB 27.
- Karfík Vladimír (1993), “Báječná léta pod psa”, *Literární noviny*, 10, 7. Trad. it. di Alessandro Catalano, *Quei favolosi anni da cane*, Milano, Mondadori 2001.
- Kundera Milan (1986), *L'art du roman*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Ena Marchi (1988), *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi.
- Lejeune Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. Trad. it. di Franca Santini (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino.
- Löbl Eugen (1969), *Svedectvo o procese s vedením protištátneho sprisahaneckého centra na čele s Rudolfom Slánskym*, Bratislava, Vydavateľstvo politickej literatúry. Trad. it. di Giovanni Ruggeri (1969), *Testimonianza sul processo Slánský*, Firenze, Vallecchi.
- Pilátová Markéta (2009), “Spisovatelé na útěku” (Scrittori in fuga), *Respekt*, 18, 36-41.
- Samé Emmanuel (2013), *Autofiction Père & Fils: S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert* (Autofiction Padre e Figlio: S. Doubrovsky, A. Robbe-Grillet, H. Guibert), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
- Šebőková Michaela (2012), “Il profumo della domenica”, in Daniela Finocchi (a cura di), *Lingua Madre Duemiladodici. Racconti di donne straniere in Italia*, Torino, Edizioni SEB 27, 241-245.
- (2013), *Dal diario di una piccola comunista*, Lecce, Besa Editrice.
- Shepherd Robin E.H. (2000), *Czechoslovakia: The Velvet Revolution and Beyond*, Houndmills, Macmillan Press.
- Simkanič Ján, a cura di (2014), *Mé dětství v socialismu* (La mia infanzia sotto il socialismo), Brno, BizBooks.
- Šimečka Milan (1979 [1977]), *Obnovení pořádku*, Köln, Index; (1990), Brno, Atlantis. Trad. it. e note di Lesní Kámen (1982), *Lezioni per il ristabilimento dell'ordine. Contributo alla tipologia del socialismo reale*, introduzione di Jirí Pelikan, Roma, Edizioni E/O.
- (1992 [1985]), *Kruhová obrana* (Difesa circolare), Bratislava, Archa.

Non luogo a procedere
di Claudio Magris
(Garzanti, 2015, pp. 362)

Ernestina Pellegrini
Università degli Studi di Firenze (<ernestina.pellegrini@unifi.it>)

Nel giugno del 2014 c'è stato un incontro a Firenze, all'interno del ciclo "Leggere per non dimenticare" con Claudio Magris e Mario Vargas Llosa, intorno a un libro scritto a quattro mani, che si intitola *La letteratura è la mia vendetta* (2012), un testo che ha la forza di un vero e proprio manifesto letterario. A quel presupposto teorico, *La letteratura è la mia vendetta*, Magris fa seguire ora un romanzo di bellezza e forza sconvolgente, *Non luogo a procedere*, un'opera che ha avuto un periodo lunghissimo di incubazione¹ (circa venti anni), un'opera-mondo² che entra di diritto nella categoria letteraria che Guerrazzi aveva definito "libro-battaglia"³, un testo strutturalmente complesso quanto perfetto che illumina di luce livida lo scandalo storico della Risiera di San Sabba, l'unico campo di concentramento nazista in Italia, a Trieste – una vecchia fabbrica di riso trasformata in lager e in camera a gas – un testo che indaga e porta in scena il non detto, ciò che è stato insabbiato, le rimozioni delle colpe, delle responsabilità di tanti collaborazionisti, spie, delatori, autorità compiacenti, le colpe di coloro che non hanno mai pagato di persona; ma porta a galla non solo le colpe di quelli che hanno le mani sporche di

¹ Riferimenti a Diego De Henriquez sono in *Microcosmi* (Magris, 1997) ma anche in alcuni articoli usciti sul *Corriere della Sera*, fra i quali "Vivere nella prigione delle idee fisse [dalla vicenda di Remiggi Luigi fu Lorenzo a Goethe, Kafka e Canetti]" (2 febbraio 1992, <<http://goo.gl/OH0zGy>>, 09/2015): "Le idee fisse catturano e difendono come le mura di una prigione. Diego de Henriquez, il triestino che spese tutta la sua vita nella raccolta del suo immane museo della guerra, nel cui misterioso e sospetto rogo trovò alla fine la morte, neanche si accorgeva della povertà in cui viveva, preso com'era dal suo sogno di procurarsi vecchi carri armati, corazzate affondate, tonnellate di manifesti bellici".

² Cfr. Moretti, *Opere mondo* (2003). Un libro che spaziando dal *Faust* a *Cent'anni di solitudine* ci permette di entrare in quegli strani capolavori in cui è forse depositato il segreto della nostra modernità.

³ Cfr. Riso 2012, 15-27; <<http://escholarship.org/uc/item/9mm8495f#page-1>> (09/2015).

sangue⁴ ma anche di quelli che le hanno strette, quelle mani, le colpe delle mani pulite dei veri signori del mondo. Magris esplora la memoria rimossa della sua città, della Trieste ferita e colpevole del secondo dopoguerra. Cesare De Michelis sul *Sole 24 ore*, recensendo il romanzo, ha parlato di un “gorgo terribile di odi e violenze”, di un “groviglio di colpe e vergogne senza verità” (18 ottobre 2015).

Questo libro è una bomba. Dare questa definizione di un romanzo che ha al centro la figura di un collezionista di armi e di reperti bellici – un collezionista maniaco di cannoni, carrarmati, sciabole, elmetti, asce, sommergibili, corazzate affondate, che vuole fare un grande Museo della Guerra “per l’avvento della Pace e la disattivazione della Storia” (Magris 2015, 13) – può apparire una *boutade*, ma non è così. La definizione è proprio questa: un libro-battaglia, un libro-bomba. Un libro esplosivo e taumaturgico. Anche Federico De Roberto quando scrisse il suo romanzo parlamentare, *L'imperio* (1929), sul trasformismo eterno e irriducibile della classe politica italiana, sentiva di avere realizzato – diceva – il suo romanzo-bomba, identificandosi col suo protagonista che si aggira stralunato fra le pareti di cartone di Montecitorio. Ma *Non luogo a procedere* non è – sia chiaro – un romanzo inchiesta, un romanzo verità, anche se ci sono voluti decenni di ricerca storica e archivistica per scriverlo, perché il risultato è un'altra cosa. Siamo nella dimensione dell'epica e di una letteratura alta, vale a dire dentro una cassaforte di valori umani non negoziabili. Abbiamo fra le mani un libro romanzescamente perfetto, un congegno narrativo labirintico e rizomatico – Corrado Stajano sul *Corriere della Sera* lo ha definito “un alberone con tanti rami”, nella cui pancia “si incrostanto un'infinità di romanzi, di racconti e di storie” (6 ottobre 2015); un libro, direi, a tratti visionario, di piacevolissima e travolgente lettura. Tutto ruota intorno a un enigma, a quello che chiamerei un rimosso storico. In contrasto ossimorico con il racconto dell'allestimento di un fantasmagorico Museo della Guerra si affianca la accesa, prismatica camera degli specchi dell'interiorità dei due protagonisti (con lo strascico colorato delle loro storie genealogiche).

I Misteri di Trieste come cassa di risonanza dei misteri del nostro Paese e dei misteri della civiltà occidentale. Per questo la splendida immagine di copertina, quel tuffo di una figurina sospesa nel vuoto, quel tuffo nel magma informe del vissuto, è quasi un rimando al dipinto sul coperchio della *Tomba del tuffatore* a Paestum. Anche qui si copre e insieme si scoperchia, immergendosi-volando in un lassù-laggiù, in un retromondo. *Non luogo a procedere*, insomma, non è un romanzo verità e la *Nota* finale lo attesta: “Gli

⁴ Il riferimento è a *Les mains sales. Pièce en sept tableaux* di Jean-Paul Sartre (1948), un'opera molto discussa per il suo contenuto politico. La vicenda narrata, sebbene traspota in un mondo fittizio, è ispirata dall'assassinio di Lev Trockij, il 21 agosto 1940, da parte del suo segretario, agente stalinista.

scrittori – lo proclamavano già i greci – raccontano molte bugie ossia inventano. Ma l’etimologia suggerisce che inventare è strettamente legato a trovare – *inventio, invenire* – qualcosa (una storia, un personaggio, un dettaglio) di reale, di vero” (Magris 2015, 361-362).

Il testo letterario, la dimora dell’immaginario, è abitato da un discorso la cui figuralità aporetica e ambigua rappresenta una risorsa di punti di vista diversi, una riserva di voci dissonanti, di contraddizioni e slabbrature, di crepe e azzardi che permettono – come suggeriva Francesco Orlando – il *ritorno del represso*. È questo represso, questo inconscio storico, qui evocato e presentificato, si veste di mille occasioni fantastiche. Quello che è stato si mescola a quello che avrebbe potuto essere, si confonde con gli infiniti futuri abortiti della storia individuale e collettiva, con “quello che abbiamo fatto, ma anche quello che avremmo voluto fare” – come scrive Magris a proposito dello scrittore spagnolo Javier Marías sul *Corriere della Sera* – “lo scrittore e il lettore sono anche delle spie... La scrittura fa qualcosa di più: scopre pure l’assenza, ciò che è andato perduto, le omissioni e i desideri inappagati di un’esistenza, i progetti frustrati” (27 gennaio 2011):

Ma certe vite, si diceva, certe esistenze suggeriscono, quasi impongono un’altra versione della loro storia, un finale o un inizio o comunque un capitolo essenziale delle loro vicissitudini, mai accaduto ma previsto nel copione della loro parte, inciso nel loro carattere e nel loro sangue, un gene del loro DNA, come se ciò che invece è realmente successo fosse un banale e correggibile errore durante le prove dello spettacolo da mettere in scena, assai meno significativo del testo originale. È come se certi uomini o certe donne chiedessero di correggere i falsi della loro vita, fatti realmente accaduti ma spuri. (Magris 2015, 287)

Questo romanzo visionario e profetico è il più compiutamente narrativo delle opere di Magris, e per me, forse, insieme a *Danubio* (1994), il suo capolavoro. Frutto fantastico e storiografico insieme. Doveva avere un altro titolo, più esplicito: *Cicatrici*. Perché è evidente – e io ne ho scritto altrove – che *il peso della Storia* nell’opera narrativa di Magris costituisce l’arcitema (Pellegrini 2015, 49-59), a cominciare da *Illazioni su una sciabola* del 1984 per arrivare al grande romanzo *Alla cieca* del 2005 (che può essere visto come “una cattedrale di macerie storiche”, Pellegrini 2006, 35-38), a cui si affiancano i saggi del libro intitolato *La storia non è finita* del 2006.

Allora, potrebbe sorgere la domanda: *Letteratura come storiografia?* (cfr. Zinato 2015, 165-177). Sì, c’è anche questo, ma solo nel senso indicato da George Steiner, quando dice che “in quest’epoca barbarica della storia le opere e la presenza di Claudio Magris sono indispensabili” (cit. tratta dalla quarta di copertina). Nel senso, dunque, di una storiografia presa come trampolino per un tuffo nel mare molle, elastico, dell’immaginario letterario. La letteratura, scriveva Enzensberger, in un saggio omonimo del 1966 sul *Menabò-Gulliver*,

la leggendaria rivista europea diretta da Elio Vittorini e Italo Calvino, custodisce “nella penombra delle opere” le “tracce dei dimenticati” (1966, 3-18). Ecco il punto, la letteratura per Magris è un’Arca di Noè che porta in salvo dal diluvio della Storia quelli che erano, che sono brechtianamente “al buio”. Il peso della Storia è letterariamente la sua mania.

Ma cosa è la Storia, in questo libro? Come viene chiamata? La Storia viene definita: “una discarica di rifiuti”, “una crosta di sangue”, “un elettroshock che fa diventare tutti pazzi”. La “prova generale dell’Inferno”. Così l’eternità è definita “un grande immondezzaio in cui niente va perduto” (ivi, 109). *Non luogo a procedere* fa un regolamento dei conti sotto la lampada. E tutto è segno, vessillo di ciò che “non avevamo messo nel conto”: anche la scarpa perduta da un soldato sloveno nella fuga, o il berretto con la stella rossa. Tutto rimanda all’agguato primitivo, indica cos’è strage, lo scontro di armi e di corpi, il sangue. Quel berretto è ancora un elmo, ed è ancora Achei contro Troiani. Misura epica. Teatro –Tempio della Memoria. Perché questo non è un libro apocalittico, è un libro di epica ariosa, più vicino a Tolstoj che a Kafka, un libro pieno di luce e di vento, un libro che parla di speranza, di pietà e di amore. I racconti storici di Claudio Magris vogliono strappare all’oblio alcune delle più sanguinose e cancellate “note a piè di pagina della Storia Universale” (Musarra Schröder 2009, 463-474), cercano di inserire il pulviscolo del nostro esistere nella Memoria dell’Uomo. Questo avviene, nella trama turbinosa, avventurosa, a tratti perfino salgariana, del romanzo, attraverso la coscienza di due destini minimi intrecciati, incastrati, confusi volutamente uno con l’altro (quante volte si dice: “il mio, il suo; io, lei, lui, tu”, detronizzando il pronome io): c’è la storia del maniaco collezionista di armi che all’improvviso diventa un angelo sterminatore – nella cosiddetta “svolta romana”⁵ – un fissato ficcanaso che copia nei suoi taccuini le scritte che i deportati della Risiera avevano inciso (facendo nomi e cognomi) sulle mura del lager (poi coperte da una mano di calce), un accanito giustiziere che morirà nel rogo del suo Museo con i suoi segreti, morirà mentre dormiva, istrionescamente, drammaticamente, in una bara con in testa un elmetto tedesco e sulla faccia una maschera di samurai; e, intrecciata con la sua, c’è la storia di Luisa, la giovane donna meticcina, figlia di un’ebrea triestina e di un afroamericano dell’esercito di liberazione, una archivista dell’orrore, una copista del mondo offeso, che ha nel cuore anche lei la sua piaga privata (la nonna Deborah, morta nella Risiera è stata – sembra – una delatrice); ed è lei, Luisa, che ha l’incarico di elaborare il progetto del Museo (la storia di Luisa viene scandita in sette stazioni – mirabile invenzione strutturale – con affondi

⁵“La Risiera era davanti a me, rossa, tozza, nera, mortale. Là dentro erano passati tanti volti di Dio, torturati, massacrati. Ossa umiliate. Mi sono incamminato verso il cupo edificio e da quel giorno, ogni giorno... Le ossa umiliate esulteranno. Anche le mie?” (Magris 2015, 318).

genealogici che ci conducono attraverso i secoli, una storia numerata, la sua, così come sono numerate, stanza per stanza, le zone del Museo che Luisa pazientemente progetta e realizza, come per un riscatto, con un percorso di visita che prevede “l’Invertitore” (Magris 2015, 147), cioè prevede che il visitatore esca dall’entrata, dovendo ripercorrere a ritroso tutto il tragitto).

È attraverso il troppo pieno della loro coscienza – di Luisa e del professore collezionista – attraverso i loro pensieri, i loro ricordi, attraverso i brani dei loro diari, che le vicende storiche prendono vita, attualizzate in un pervasivo, ossessivo *tempo presente* della narrazione (perché – bisogna fare attenzione a questa peculiarità stilistica – è il tempo all’indicativo presente l’asse portante di un racconto preciso come un teorema di geometria e insieme marasmatico come la vita vissuta). Sono vicende storiche evocate magari dai singoli oggetti esposti – una mitraglietta, un’ascia fossile, un proiettile, una carcassa di aeroplano – un po’ come avviene in certi racconti fantastici in cui una spada prende vita da sé e magari uccide, mentre qui, oggetto per oggetto, la *cosa* – la mitraglietta, il pugnale – trascina giù sulla pagina a valanga miriadi di storie: la tratta degli schiavi africani; gli eccidi nazisti nei Balcani; le torture nella Risiera di don Edoardo Marzani che, libero, dà il segnale dell’insurrezione triestina, facendo suonare le campane della città; e poi le guerre tribali dei Caribi e degli indios Chamacoco (la cui lingua – ecco che si ritorna sulla spia linguistica e grammaticale – per negare il verbo al presente usa il futuro, cioè per dire “egli non ama” dice “egli amerà”, ivi, 67). Luisa ha fra le mani e espone nel Museo *in fieri* questi oggetti della collezione del professore-raccogliatore morto nel rogo insieme al sogno palingenetico del suo Museo. Il Museo che è – si scrive – “un guazzabuglio del prima e del poi” (ivi, 34). Oggetti, reperti rotti e arrugginiti, vengono messi sottovetro, in bacheche, o vengono proiettati come immagini fluttuanti su grandi schermi e video. Tutto immobile, eternamente presente, e insieme friabile, deperibile, persino putrescente. Come il *Cactus marcescens Hitler* della collezione di un altro maniaco, il celebre esploratore, etnologo, antropologo e botanico Alberto Vojtěch Frič, con la sua “giungla impacchettata” (ivi, 125). Ci sono animali e piante che durano decenni, secoli, altri solo un giorno. “Anche l’Impero asburgico è durato secoli. I fiori della regina della notte, *Selenicereus grandiflorus*, solo poche ore notturne. Quanto durerà il Terzo Reich?” (ivi, 127). Comparazione ironica di cronologie e scale che capovolgono l’orgoglio antropocentrico, le apoteosi del Potere.

Leggendo il capitolo 37, scritto quasi tutto al tempo presente, sulla festa per il compleanno di Hitler, 20 aprile 1945, al Castello di Miramare (Sala n.19 del Museo, aperta dalla scritta cubitale “CIMICI E IMPERI. LUNGA VITA AL FÜHRER”), si entra, con potente tecnica cinematografica, dentro i fotogrammi struggenti e terribili dell’orrore e dell’eros, attraverso i quali – si può dire – Magris scrive la sceneggiatura delle sue *120 giornate di Sodoma*:

Ora il tempo, in quel 20 aprile 1945 a Miramare, ha un aflore diverso – di carne bruciata, di acido prussico. Il Führer ha l'odore della Risiera mescolato a un odore di mandorle amare, di buon cianuro di potassio che si effonde per l'aria ancor prima di entrare in gola e chiudere i conti... Il pranzo è servito. È bello mettersi a tavola; mangiare e bere insieme fa sentire più amici. Tedeschi, italiani, cosacchi, serbi, croati, sloveni. La nuova Europa dei popoli. Di tutti. O quasi. Anche se non c'è il Presidente dell'Unione industriale – ma è come se ci fosse, con quel caloroso messaggio – pazienza, ci sono altri che lo rappresentano degnamente e rappresentano la città. Un saluto, un messaggio, un auspicio; un brindisi tira l'altro le facce sono lucide e umide, il lampadario riverbera sul soffitto, chiazze di luce sulla tavola come petali di bianche rose spampanate, macchie dorate e riflessi tremolanti del mare entrano dalle finestre e ondeggiano sugli stemmi dei Kronländer, i paesi della Corona del vecchio Impero.

Si scattano fotografie, foto di gruppo. Il flash, uno sparo uno scoppio di fumo bianco, le tende bianche e gialle tremano, fuori dalla finestra gabbiani si disperdono in un riverbero abbagliante di ali bianche, ufficiali tedeschi cantano prima solenni e poi sguaiati. L'aquila bicipite è impagliata e immobile sul soffitto, artigli inutili in quella voliera; solo l'occhio rapace e rigido è un occhio del Giudizio, un giudice imbalsamato ma che ha già espresso un verdetto irrevocabile, Impero del Messico e Reich millenario durati uno poco meno e l'altro poco più dei lavori per costruire il Castello, la follia di Carlotta è durata più di quattro volte tanto i due imperi presi insieme... I gabbiani entrano dalle finestre, sfacciati e senza più alcun timore; sfrecciano sulla tavolata divorando gli avanzi, le ali rovesciano candelabri e bottiglie, ancora un brindisi, anche da solo o quasi, Prosit, Heil Hitler. Globus è steso a terra, la ragazza a cavalcioni su di lui – a lui piace così e sembra anche a lei, che gli mette il collo della bottiglia in bocca. (Ivi, 215-221)

Sublime paratassi, lo stile. Tutto è “*visible speech*”, concreta, corporale fisicità. Anzi si può aggiungere che il registro più insistito sulla corda della sensualità è quello che Aristotele considerava il più basso: l'olfatto. Tutto avviene qui e ora. Tutto ha un odore, di sudore, di paura, di putrescenza.

Per raggiungere la forza e la complessità del romanzo, il lettore visitatore deve fare attenzione ai meccanismi di incastro strutturale fra il piano orizzontale, *il piano dell'esteriorità*, la macro cornice del Museo che si fa, pezzo per pezzo, attraverso la cura di Luisa, e il *piano dell'interiorità*, il piano verticale, nel quale il lettore sprofonda, si tuffa, si inabissa, cioè il piano dove avviene l'irruzione di una soggettività per di più sdoppiata (Luisa, Diego) che crea una profondità di scena, esponendo il racconto a una deriva di memorie, di fatti, di storie, di interrogazioni – che conducono altrove, nello spazio – come chiamarlo? – di un “*ablatif absolu*” (Derrida 1988 [1972], 22; trad. it. di Petrosino 1989, 321-322: “*ablativo assoluto*”), dove si affastellano i pensieri liberi e fuggitivi di io rapsodici immersi nell'involontarietà dei ricordi, di desideri e di dubbi, in sottosuoli e cunicoli del testo in cui ha luogo quella che Derrida definisce l’“*acrobatie spirituelle*” (ivi, 295; trad. it. ivi, 299: “*acrobazia spirituale*”) della scrittura.

Perché questo romanzo di idee e di contenuti forti (La Capria ha scritto anni fa che le idee sono personaggi nella narrativa di Magris) raggiunge la perfezione per via delle sue forme, per via di esercizi di struttura e di stile. A fronte di un presente dato come Mostra-Museo, come piatta realtà espositiva, oggettiva, oggettuale e enunciativa, si contrappongono i registri polifonici, carnevaleschi, delle soggettività in gioco, dove rimbomba a perdita d'occhio la valenza “matricielle” (*ibidem*), la voce lontana delle origini⁶. Per fare questo, Magris si è calato dentro Luisa, dentro un soggetto femminile, sulla scia della voce della sua Euridice di *Lei dunque capirà* (Magris 2006b). È attraverso lei che vengono scritte alcune pagine sull'amore che sono fra le più belle e intense del romanzo. Perché con questo libro sulla guerra Magris ha scritto anche i suoi *Ragionamenti d'amore*. Luisa pensa all'amore totale dei suoi genitori e si chiede se un amore così grande, pervasivo, possa essere un ostacolo per i figli che magari verranno schiacciati da questo modello assoluto di felicità coniugale e magari non avranno mai accesso a questa terra promessa. Però Luisa, che si sente esclusa dall'Eden, ragiona anche sulle varie forme di amore, mentre accudisce il suo compagno Carlo, immobilizzato dalla sclerosi multipla:

Un altro arrangiamento della grande partitura dell'amore, Mozart suonato all'organetto o alla batteria jazz di un bar, altra cosa e la stessa, fitta al cuore che ferisce e si cancella. Ma perché per lei era stato necessario, almeno spesso, lasciarsi per salvare l'amore dall'inganno? Era quasi arrivata a casa, Carlo l'aspettava – era l'unica cosa che potesse ancora fare, aspettare – in quel letto che era tutto il suo mondo, da quando la sclerosi multipla aveva sfondato le trincee del suo corpo. Il letto, una grande zattera bianca che lo reggeva al di sopra dell'opaco fluire del tempo e dalla quale non sarebbe mai più sbarcato o soltanto quando non avrebbe più potuto accorgersi di essere arrivato all'approdo. Il nostro letto? Fra poco, pensava Luisa salendo le scale, sarebbe montata anche lei su quella zattera, per dormire accanto a lui, vicina e lontana, dopo averlo aiutato a mangiare, a lavarsi, a cambiarsi. Cosa faceva, cos'era esattamente lei stesa accanto a lui? Non più la sua donna, non ancora la sua ex; sempre e per sempre la sua donna ma in modo diverso e non perché fra poco non sarebbe stato più possibile dormigli accanto – sì, vicina, in un altro letto accostato ma che non era, non sarebbe stato la sua zattera. (Magris 2015, 341-342)

L'Amore – con la forza della Memoria che si fa presente – è uno dei motori turbo di questo romanzo. Lo rivela un piccolo brano in cui non è lei, ma lui, cioè il professore collezionista a parlare, che ha appena fatto l'amore con una amica di gioventù, ormai in là con gli anni e un po' sfasciata, e amandola fisicamente riesce ad amare per la prima volta anche se stesso. E ne esce trasformato:

⁶Questo avviene suggestivamente nell'emergenza continua di altre lingue: dialetto triestino, tedesco, inglese, *broken English*, lingua creola, caraibica, chamacoco.

Irriconoscibile, la riconoscevo, ingrassata indolente imperiosa come sempre. Quel suo alzare la testa di scatto la rendeva leggera, lieve; la goffa gallina cedrona scuoteva le piume ed era di nuovo sparviera... La sola carne che avessi sognato – solo sognato, perché dopo quei pochi giochi ancora infantili, indecenti e innocenti, non l'avevo più vista... Corrotta e sfregiata dal tempo, inalterabile incanto. Mi sono seduto con naturalezza al suo tavolo e lei mi ha messo in bocca una sigaretta accesa, come se ci fossimo lasciati pochi minuti prima, a casa nostra, alzandoci dal letto, dal nostro letto. Sentivo il mio viso ardente, ma libero, asciutto. Forse anche bello, attraente; lo leggevo nel suo sguardo canzonatorio ma tenero nel fondo oscuro del lago... Irriconoscibile, ma mentre la stringevo e toccavo e baciavo, la sua figura provocante e snella di un tempo usciva dal suo corpo sformato come dalle vesti che le avevo tolto. Una maschera si scioglieva e lasciava intravedere il naso sottile e le labbra delicate di una volta, gli occhi lievemente sporgenti per un accenno di Basedow rientravano nelle sponde del lago verde come il mare in cui affondavo, morivo, rinascivo... In quel corpo devastato che rifioriva giovane, regale, forse per la prima volta amavo anche me stesso, non con cauta avarizia bensì come si ama un dono che si è felici di offrire. (Ivi, 316-318)

Riferimenti bibliografici

- Enzensberger Hans Magnus (1966), “Letteratura come storiografia?”, *Menabò-Gulliver*, 9, 3-18.
- De Michelis Cesare (2015), “L'elettroshock della Storia”, *Il Sole 24 ore*, 18 ottobre.
- De Roberto Federico (1929), *L'imperio*, Milano, Mondadori.
- Derrida Jacques (1988 [1972]), *La Dissemination*, Paris, Seuil. Trad. it e cura di Silvano Petrosino (1989), *La disseminazione*, Milano, Jaca book.
- Magris Claudio (1984), *Illazioni su una sciabola*, Milano, Cariplo; Roma, Laterza.
- (1992), “Vivere nella prigione delle idee fisse dalla vicenda di Remiggi Luigi fu Lorenzo a Goethe, Kafka e Canetti”, *Corriere della Sera*, 2 febbraio, 5, <<http://goo.gl/OH0zGy>> (09/2015).
- (1994), *Danubio*, Milano, Garzanti.
- (1997), *Microcosmi*, Milano, Garzanti.
- (2005), *Alla cieca*, Milano, Garzanti.
- (2006a), *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Milano, Garzanti.
- (2006b), *Lei dunque capirà*, Milano, Garzanti.
- Magris Claudio (2011), “L'amore, la verità e il futuro impossibile”, *Corriere della Sera*, 27 gennaio.
- Magris Claudio, Vargas Llosa Mario (2012), *La letteratura è la mia vendetta*, Milano, Mondadori.
- Magris Claudio (2015), *Non luogo a procedere*, Milano, Garzanti.
- Moretti Franco (2003), *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi.
- Musarra Schröder Ulla (2006), “Memoria e Storia nella narrativa di Claudio Magris: da *Illazioni su una sciabola* a *Alla cieca*”, in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto*

- 2006, *Vol. III: Narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, ed. Associazione Internazionale Professori d'Italiano 2009 (<www.infoaipi.org>), 463-474, <http://www.infoaipi.org/attion/ascoli_vol_3.pdf> (09/2015).
- Pellegrini Ernestina (2006), "La biografia sdoppiata di Magris", *La Rivista dei Libri*, aprile, 35-38.
- (2015), "Omaggio a Claudio Magris", in Claudio Griggio, Antonio Ferracin (a cura di), *Omaggio a Claudio Magris* (mercoledì 8 ottobre 2014, Sala Roberto Gusmani, Palazzo Antonini), Cittadella (Pd), Bertonecello Artigrafiche, 49-59.
- Risso Roberto (2012), "La patria pericolante: i romanzi storici del primo Ottocento e la formazione dell'Italia e degli italiani", *Carte italiane*, 2, 15-27, <<http://escholarship.org/uc/item/9mm8495f#page-1>> (09/2015).
- Sartre J.-P. (1948), *Les mains sales. Pièce en sept tableaux*, Paris, Gallimard. Trad. it di Vittorio Sermonetti (1964), *Le mani sporche*, con una intervista a J.-P. Sartre e una testimonianza di Simone de Beauvoir, Torino, Einaudi.
- Stajano Corrado (2015), "Delitti senza giustizia nel nuovo libro di Claudio Magris [L'anteprima]", *Corriere della Sera*, 6 ottobre, <<http://goo.gl/ZzdT9y>> (09/2015).
- Zinato Emanuele (2015), *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 165-177.

The Kassák Museum: the museum of the Hungarian avant-garde

Edit Sasvári, Gábor Dobó
Kassák Museum (<sasvarie@pim.hu>, <dobog@pim.hu>)

Abstract

The Kassák Museum is the only site in Hungary which devotes its research to the historical avant-garde. It defines itself as the contemporary museum of the Hungarian avant-garde, and as such, has a broad-based approach to the subject, from the points of view of several academic fields and contemporary art. The Museum addresses the contradictions and tensions that arise when researching and presenting the avant-garde in a museum setting. It simultaneously applies both historical and contemporary viewpoints in presenting its theme. Exhibitions based on historical research also involve the work of contemporary artists, just as the work of contemporary artists exhibited in the Museum reflects on Kassák's *oeuvre* and issues of historical modernism and the avant-garde. The Museum examines the issues of the Hungarian avant-garde from an international perspective and through interdisciplinary research.

Keywords: *East-Central Europe, Hungarian Avant-Garde, Kassák, museology, Periodical Studies*

The Kassák Museum defines itself as the contemporary museum of the Hungarian avant-garde. Applying an approach that is both contemporary and historical, it works with art historians who take a contemporary view of historical artworks and documentation, and with contemporary artists. Of definitive consequence for the Museum is its position on the increasingly globalized contemporary culture market. The Museum's own history also partially defines its present identity, position and opportunities, and is a source of cultural capital for activity involving systematic (self-)interpretation¹.

The Kassák Museum was originally a memorial museum devoted to exhibiting the works of a single artist, a category which has several instances in

¹The theoretical aspects of this article are based partly on Edit Sasvári's writing on museum theory (Sasvári, Csatlós 2011; Sasvári 2012).

Hungary. Formally, its status is unchanged and it operates as a branch of the larger Petőfi Museum of Literature. Its present situation, however, is analogous to the place in Hungarian literature occupied by Lajos Kassák (Nové Zámky [Érsekújvár], 1887 – Budapest, 1967) (Ferenczi 1987; Cavaglià 1988; Takács 1990; Kassák 1994; Verdone 1995; Benson, Forgács 2002; Ruspanti 2010; Kálmán C. 2012; Ruspanti 2015). Although Kassák's work can only be understood via the history of aestheticizing modernism which was centred on the journal *Nyugat* (West) (1908-1941) and still pervades the contemporary Hungarian literary canon, he stood distinctly apart from this movement. Similarly, despite being classed among the – usually isolated – exhibition spaces devoted to the oeuvres of major figures of Hungarian art, the Kassák Museum has from its inception followed a somewhat different route.

1. The Kassák Museum from 1976 to 2011: its genesis, position in the cultural policy of the Kádár era, and its role in placing Lajos Kassák within art history

So what makes it different? Since its foundation in 1976, the Museum has been more than a house of commemoration and a static collection. It has always endeavoured to be a dynamic, “living” museum that actively involves its visitors. Its strategy springs from the fact that Kassák was an idiosyncratic figure of Hungarian art and was wellknown in the sphere of international modernism. This in itself provides enormous symbolic capital, opening up opportunities far beyond the scope of a local museum presenting the role of a national “great”. Kassák has been a “convertible” artist on the international art scene since the 1960s. Both his personality and oeuvre have been bound up in current issues of the Hungarian and international history of modern art.

Situated in a slightly peripheral district of Budapest, in the former house of the Zichy family in the centre of Óbuda, the Kassák Museum opened on 26 November 1976. Its initial collection consisted of works placed on deposit under a contract signed with his widow in July 1975. The early history of the Museum splits into the periods of tenure of its first two directors: Dr Ferenc Csaplár, literary historian (1976-2007) and Andrási Gábor, art historian (2007-2010). Csaplár aimed above all to curate the bequest and present it via exhibitions, and he also wrote on Kassák's oeuvre for an academic audience. He was largely responsible for the preservation of Kassák's memory. It was thanks to him that from the late 1970s onwards, Kassák had a place in the Hungarian artistic canon as an artist as well as a writer. Csaplár made great efforts to promote the appreciation of Kassák, and succeeded in bringing Kassák within the scope of “late Kádár-era culture”. Csaplár's successor, Andrási Gábor (2007-2010), was in charge of the Museum for only three years. He made great efforts during this time to promote research on Kassák and draw up a critical approach to Kassák's oeuvre. He arranged two conferences (Workshop, 2010; Workshop, 2011, Petőfi Literary Museum) that opened

up the Kassák oeuvre to new interpretations and involvement in a wider discourse. Furthermore, by presenting his contemporary (Hungarian) successors, particularly those connected to constructivism, he brought the Museum into the international artistic environment.

The governing concepts behind the Museum in these two periods, therefore, involved different approaches to interpreting Kassák. For Csaplár, the chief consideration was Kassák's place in the artistic canon. The fact that Hungarian art historiography today treats Kassák as a great figure is primarily due to his efforts. His message was above all the centrality of art in Kassák's work. Since Kassák's art was framed in a universal language and bore validity in an international context, he realized that gaining acceptance of this message could not be a purely Hungarian affair. Andrási modulated this venerating and respectful view of Kassák and attempted to present a flesh-and-blood person in all his greatness, fallibility and problems.

In the first decades of its operations, the Museum stood in a complex relationship with the changing appreciation of the artist. The understanding and appraisal of Kassák took a contradictory course both during his life and after he died. In the 1950s and 1960s, he stood on the periphery of Hungarian art, itself a peripheral area in European eyes. Only in the broadening art history perspective of the 1970s did he move to centre stage and acquire the status in which this little museum presents him today. The causes of these tortuous developments lay in the complex cultural politics of the time. When the museum was founded, Kassák's art and avant-garde activities did not fit into the art canon of the Kádár system. Although the state socialist system denied Kassák any recognition as an abstract artist, it awarded him the highest state honour, the Kossuth Prize, for his literary work. This contradiction also showed up with regard to Kassák the person. The early Kádár-era interpretation of Kassák was constrained by the Soviet-style socialist realism of the Stalinist 1950s. This persisted after 1956 and only started to relax in the late 1960s. Even when the idea of a dedicated museum arose, probably at the prompting of Kassák's widow, in 1974, there was a dispute at the highest political levels whether such a thing could be allowed to exist in Hungary. What makes the emergence of the idea of a memorial museum for Kassák significant and worthy of research is the decision to grant publicity to an artist who had been in dispute with the cultural authorities for decades. Founding the museum was an act characteristic of the Kádár regime, an attempt to domesticate the intellectual legacy of a figure who was undeniably left-wing but had spent most of his life outside – and highly critical of – political parties, particularly the various incarnations of the Communist Party.

2. The new concept for the Museum, 2011

In 2011, a new, three-strong team took over operation of the Kassák Museum. We drew up a new strategy, taking stock of the Museum's previous

history, appraising the opportunities for contemporary interpretation of his legacy and rethinking the communication of the museum communication². The key challenge facing us was the convoluted history of Kassák appreciation, which had culminated in an idealized image of a great master of “iron will” and “determined consistency”, a “constant innovator” who maintained a sovereign position in several different art forms. Looking over the past work of the Museum, the team realized the need to map out a new way forward. If the conception of Kassák was to remain purely on the level of respect and appreciation, his legacy would soon petrify and lose its power. There could be no question of stimulating interest in the artist as a person by spreading Kassák anecdotes or making banal revelations. Instead, while preserving the appreciation and understanding of Kassák’s greatness, the Museum staff sought new means of critical analysis.

We identified two avenues towards this. One involved the review and re-evaluation of Kassák’s person and history. An artistic career as long and diverse as Kassák’s is full of challenges and problematic situations that cannot be approached through aesthetics alone, and have to be understood through complex and sometimes confused combinations of aesthetic, ideological, historical and human elements, all carrying tremendous potential for critical analysis. The other promising approach was to link an examination and re-interpretation of Kassák’s work and programme of modernism with a critical analysis of the concept and history of universal modernism, all from the perspective of the early decades of the 21st century³.

Our starting point in 2011 was that Kassák is the chief and internationally-recognized representative of modernism in Hungary. This was the basis for making the Museum a focus point for all kinds of modernism research in Hungary. For Kassák-centred research to be comprehensive, it could not possibly dispense with modernism in the wider sense, viewed from today’s perspective. We now look back on modernism as a closed period, part of twentieth-century cultural history. As such, it demands to be redefined as a contemporary problem and requires a change of attitude among its researchers. This prompted us to broaden the scope of the Museum’s Kassák-related research and exhibitions to cover questions of historical modernism.

There is no independent centre dedicated to the history of modernism in Hungary, and as yet, no monograph devoted to the subject. The possibility thus presented itself of setting up such a research centre or workshop in the Kassák Museum. This could be the key to the Museum’s positioning within Hungary and abroad, producing results that could be channelled into those

² Edit Sasvári, art historian (Director), Judit Csatlós, museologist and cultural anthropologist, and Katalin Szőke (PR).

³ See, for example: Sasvári, Zólyom, Schulcz 2011.

of other centres of modernism research. This first question to address in this regard concerned the appropriate framework for discussing Central European avant-garde art: national, regional or global?

The new Museum staff also re-examined the question of its relations with the public. For museum-goers, the Museum had hitherto been a small local venue on the geographic periphery. Reinforcing this “local interest” assignation was the Museum’s policy of presenting a somewhat narrow segment of art and satisfying the tastes of a small niche. Typical of the strategy for cultural organizations in the Kádár era, the Museum had previously only had one employee, the director, who held exclusive control over its operations. An important aim of the new conception was for the Museum to break out of this confinement and open up to a broad section of the art community and the general public. This involved building up contacts and media relations, through a four-point strategy:

1. Draw up a museum strategy which assigns a central role to the archives, re-interpreted in a way previously almost unknown in Hungarian museum practice.
2. Make the Museum attractive by mobilizing social contacts that could be linked to Kassák’s artistic endeavours, drawing attention to things that can be seen there and nowhere else.
3. Take a new look at issues in the Kassák oeuvre and update them according to contemporary criteria.
4. Strengthen museum communication.

2.1 The archives as a museum strategy issue

Presenting a critical view of avant-garde art is a problematic endeavour in a museum environment. The avant-garde was full of subversive undercurrents and created an unregulated sphere of operation in a regulated society, in direct conflict with museum principles. The complexities involved in the museum presentation of the art-work/not-art-work question are illustrative in this respect. Since Kassák was a pioneer of a way of thinking – still alive today – that envisaged art activity as extending beyond the boundaries of aesthetics, these issues have particular weight when applying to him. In the early decades of the Museum, Kassák was presented in the traditional way, via his art works. We faced the question of whether artistic activity is really what is most interesting about Kassák in the 2010s. Other aspects of his oeuvre may be much more relevant to today’s concerns. He edited journals, was active in the community, organized movements, nurtured international contacts, and made his mark through his character and personal conduct. But how can we present these? Perhaps not through hanging abstract paintings in a museum.

The means of conveying the significance of these aspects lie in the documents held in the museum archives. In general, museums treat archives separately, as background material, rarely looking on them as sources of exhibition items. For anything related to Kassák, this attitude was reinforced by history and museum policy, particularly given the unwarranted rejection of avant-garde art by the Kádár regime. That is why the documents of the historical avant-garde in the broad sense have been judged of no value to museums and are mostly to be found today in private collections. The programme of the Kassák Museum today therefore affords an elevated place to the systematic presentation of Hungarian and foreign private collections of avant-garde material.

Instead of being warehouses of old documents, we now look on archives as dynamic systems with their own history. This is particularly true of historical avant-garde archives, which often have an idiosyncratic structure deriving from the self-archiving nature of avant-garde artists' activity. They reveal the story of the artists and the collecting criteria of institutions that later took possession of them. It is true that Lajos Kassák was less concerned with the systematic preservation of his own legacy than were other major historical avant-garde artists. As regards preservation of correspondence, he cannot be compared to André Breton, whose archives have been published on paper and are now accessible by internet (Goutier 2009; Association Atelier André Breton). He did not cut out and stick into enormous albums articles by and about himself over a period of several decades, as did Carlo Carrà (Archivio del '900) and F.T. Marinetti (Giroud 2004). Neither did he convert his own archives into an all-arts avant-garde art work, as did Kurt Schwitters, who kept a diary that resembled the art works of Merz (Nantke, Wulff 2014), and Fortunato Depero, who founded his own museum (Belli 2004) and thereby posed serious memorial-policy problems for today's researchers of Italian Futurism (Berghaus 1996). Kassák thus lacked any systematic self-documentation obsession, which frequent removals and domestic poverty would have frustrated in any case. Nonetheless, the Kassák Museum's archives of several thousand letters, analects, manuscripts and publications have much to say about the history of the Hungarian avant-garde and twentieth century Hungarian culture in general. Besides the documents themselves, the phases by which the archive collection has expanded are informative about the Hungarian avant-garde and its reception, because the changes in the Museum's collection policy reflect the changing interpretation of the avant-garde legacy. The history of the collection provides information on the emergence of the Hungarian avant-garde and how it operated and was received over the years. It maps the course of Kassák's activities as an editor and permits inferences on how Kassák and the Hungarian intellectual community kept in touch with international developments – or indeed lost touch with them – and on their internal intellectual disputes. The archives give an insight into changes in Hungarian publication and exhibition policy and the story of twentieth century Hungarian censorship (Kassák was silenced by every regime from the 1910s onwards, except for the “consolidated” Kádár period). The

archive thus gives plenty of scope for a researcher. A much more problematic issue is how to present archive materials in an exhibition.

2.2 Exhibitions: historical investigation and contemporary analysis of the avant-garde

The wider public also gets an insight into the multifaceted world of the Kassák Museum archives through exhibitions on historical and contemporary themes. These convey a recent shift in attitude by art historians, who no longer confine themselves to the internal, immanent logic of aesthetic laws when interpreting art – especially modern art. This makes things much more complex and demands a consideration of the broad social context. To develop new ways of interpreting twentieth century art, we have to unpick the contextual fabric of what is now a closed period. Connecting the criteria of research and collection is a promising avenue for this wide-ranging and multifaceted work. The Kassák Museum thus sees the primary task of its historical and contemporary exhibitions as the exploration of contexts.

The main thread that runs through the Museum's historical exhibitions (including its permanent exhibition) is a type of document with special significance in several respects, the avant-garde journal. The avant-garde artists themselves looked on journals as their medium of communication and primary means of self-archiving. Avant-garde journals also preserve traces of the context in which the artists worked, because as well as providing space for the artists to present their wide-ranging artistic activities, they were a channel of information to other journals and the reading public. Furthermore, they built up into valuable records of the main areas of avant-garde artistic activity and were a medium of crossover among different (artistic and non-artistic) areas. In tune with periodical-studies research and other recent exhibitions on the historical avant-garde, the Museum's exhibitions examine the avant-garde journal as a complex, hybrid phenomenon in which social, political, artistic and economic questions and constraints intersected (Brooker, Thacker 2009; Dobó 2014). The complex of issues accessible via the avant-garde journals thus forms the basis for presenting the activities of Kassák – who edited journals over a period of several decades – in the Museum's permanent exhibition.

The Museum also links these considerations to the significance of private collections. This has resulted in an ongoing series of exhibitions of avant-garde periodicals and documents based on privately-owned material. These temporary exhibitions examine the art-work/non-art-work interface of avant-garde publications and analyse the idiosyncratic structure of private collections. Two collections already featured in the exhibition series, those of Ferenc Kiss (Budapest) and Marinko Sudac (Zagreb) share an interesting contrast with state institutions, whose collection strategy is typically constrained by the prevailing artistic canon (Sudac, Branko 2012). Their collection criteria, based on individual initiatives, renders them capable of narrating a specific moment of history. Historical exhibitions,

however, are not the only beneficiaries of the Museum's research into archives and the historical context. It also has importance for work with contemporary artists.

The Kassák Museum primarily exhibits innovative and critical-minded contemporary artists whose work reflects on social issues or the work of Kassák himself or the legacy of the historical avant-garde or certain of its procedures. It is not uncommon for these artists – many of whom have international successes behind them – to draw on the Museum's archive or research into the historical avant-garde. Some have built their exhibitions on research touching on the historical avant-garde or even conceived the exhibition itself as research. Viewing artistic activity as research can itself be seen as a re-interpretation of avant-garde technique; it is reminiscent, for example, of the surrealists' Bureau de recherches surréalistes (Bureau of Surrealist Research). A good example of rethinking the historical avant-garde through contemporary art is Tamás Kaszás's 2014 exhibition. Using historical research, he foregrounded the tensions between the avant-garde artists' utopian ideas and the realization of these ideas. Entitled *Mégsem olyan mély az árok, mint ahogy a mérnök kiszámította* (The trench is not in fact as deep as the engineer calculated), the exhibition explored Kassák's writing on commercial art and his work in advertising. A reconstruction of the ideology conveyed by Kassák's "advertising kiosks", the models of advertising kiosks produced later, and Kaszás's own re-worked installations combined to present a subtle, critical interpretation of the legacy of the historical avant-garde. Other contemporary artists have, like Kaszás, drawn on research into the historical avant-garde, and contemporary artists also work on the Museum's historical exhibitions. One of the first such collaborations was with the artists' group Technika Schweiz (Gergely László, Péter Rákosi and Katarina Šević) in the exhibition *Design Tett / Design Act*⁴ (1 October 2013 – 9 March 2014). Through historical examples, *Design Tett* sought answers to the question of how graphic and typographic designs take on meaning, how they are capable of transmitting standpoints and ideas critical of society, and how they promote change. The involvement of contemporary artists directly served the purpose of the exhibition, which was to promote an understanding of the communication techniques and visual designs of today's movements and voluntary organizations. The Museum also invited a contemporary artist – Klára Rudas – to collaborate in the preparation for its latest exhibition, which is open until November 2015. It opened on the hundredth anniversary of the first issue of the journal *A Tett* (The Act), and is called *Jelzés a világra: háború ∩ avantgárd ∩ Kassák / Signal to the World: War ∩ avant-garde ∩ Kassák*. The exhibition employs infographics to display historical material. The use of infographics is now widespread in museum exhibitions, mostly in a spectacular, decorative or illustrative role. Rudas takes infographics further than this in the exhibition, imbuing the technology

⁴As part of the project "Digital Manuscripts to Europeana" (DM2E). Project leader: Gábor Palkó.

with an interpretative function and elevating it to equal rank with – by virtue of its ability to visualize – the curatorial concept. It displays the complex interrelations among the exhibited documents, evoking the techniques used by the avant-garde artists in a setting – the museum – completely different from their original environment.

2.3 Research: exploration, interpretation, publication

Exploring historical contexts, analysing them by contemporary academic criteria and publishing the results are the essential elements of research pursued in the Kassák Museum. The Museum integrates research groups, organizes workshops and conferences, publishes books and gets involved in the work of digital philology. Its research is based on interdisciplinary collaboration and international contacts. Interdisciplinarity and the international perspective, besides being basic requirements of academic work today, are essential by virtue of the subject of research itself. That is because avant-garde artists strove to break down the boundaries between artistic modes of expression, and wanted to conquer new areas for art. They did so through an extremely dense network that crossed national boundaries and grew out of the effective communication between artists. Consequently, it is not sufficient to research the subject *purely* in terms of art history or *purely* in terms of literary history. In its research programme *Kassák Lajos avantgárd lapjai interdiszciplináris megközelítésben (1915-1928)* (Lajos Kassák's avant-garde journals through an interdisciplinary approach), the museum goes beyond both of these areas to consider aspects of general history, intellectual history and periodical studies in pursuit of a full understanding of the subject. The Museum's other research group concentrates on art of the 1960s, with a similar approach. A study of the dynamics of cultural politics, art and society in Soviet Bloc countries in the years following the Second World War demand the consideration of many points of view and a perspective that goes beyond the boundaries of any one country, in a similar way to the study of avant-garde journals.

National artistic frameworks are too restricted for an understanding of the Hungarian avant-garde. This realization has led the Museum to organize international workshops and conferences, involving the countries of the region in particular. The largest of these, which took place in autumn 2015, was the conference *Local Contexts / International Networks – Avant-Garde Magazines in Central Europe (1910-1935)*, involving researchers from the Visegrad countries. Another forum of the interdisciplinary interpretation of the avant-garde is a series of lectures related to current exhibitions and research, given by prominent figures in different academic areas. These are positioned at the level of general interest, providing inspiration for avant-garde researchers and opening up the issues to other enquirers. The Kassák Museum also runs research seminars that involve students in preparatory

research for the Museum's exhibitions. The Museum publishes its research in both traditional paper-based forms and web interfaces: the Museum website and the linked *Online Avant-Garde Database* portal (<<http://avantgardedb.org/>>). It is also involved in the Digiphil project of the Petőfi Museum of Literature, which publishes critical editions, through the digitization with critical notes of the first Hungarian avant-garde journal *A Tett*. This is the first stage in the academic publication of Hungarian avant-garde journals, which are extremely difficult to access. The Museum wants to do more than channel its avant-garde research into academic discourse and endeavours to make it accessible even outside the academic community.

2.4 Contacts: accessibility, image, education

The Kassák Museum regards itself as an heir of the Enlightenment museums that sought to arouse the interest of society as a whole. As such, it identifies its mission as being to operate a museum that is informative and open to education and the participation of visitors. In the early 2010s, in order to reach as broad a section of society as possible, it repositioned itself as a cultural market product capable of transmitting a clear and attractive message to the public. The essence of this message is that the Kassák Museum is the contemporary museum of the Hungarian avant-garde. The Museum's image has an important role in transmitting the message. The visuality created by Imre Lepsényi on the Museum's websites and permanent exhibitions refers to the historical avant-garde without actually copying it. Proof of the effectiveness of Lepsényi's – decidedly contemporary – design came in the form of the highly prestigious Red Dot and Good Design awards, conferred on the Museum in 2012⁵. The other important means of making the Museum's work more effective is education. Museum education activities are directed at children of all ages, from nursery up to secondary school level. The Museum uses the methods which the avant-garde artists developed for art education. Activities for children are based on the recognition and use of basic forms and colours, and various materials and techniques, echoing the avant-garde artists who realized the importance of visual education. Secondary school students are presented with tasks involving cultural strategies present both in the historical avant-garde and everyday life today. Students reflect on their own media-infused world and analyse it from a suitable historical distance. That is what makes the Kassák Museum the research centre and showroom of the Hungarian avant-garde, a place which, just like Kassák himself, sees the importance of openly addressing contemporary artistic and social issues.

⁵ Red dot: <<http://www.kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=kiallitas&cid=34>> (09/2015); Good Design: <http://www.kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=good_design> (09/2015).

References

- Belli Gabriella (2004), "Il caso Mart: una novità nel panorama della museografia italiana", in Vincent Giroud, Paola Pettenella (a cura di), *Futurismo. Dall'avanguardia alla memoria. Atti del Convegno di studi sugli archivi futuristi* (13-15 marzo 2003, Rovereto, Mart), in collaborazione con Paola Bonani, Francesca Velardita, Milano, Skira, 19-24.
- Benson Timothy O., Forgács Éva (2002), *Between Worlds: a Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*, Los Angeles, LACMA-MIT Press.
- Berghaus Günter (1996), "Depero's Apologetic Defense of his Collaboration with Fascism", in Id., *Futurism and Politics. Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909-1944*, Providence-Oxford, Berghahn Books, 290-307.
- Breton André (2009), *Lettres à Aube, 1938-1966* (Letters to Aube, 1938-1966), présentées et éd. par Jean-Michel Goutier, Paris, Gallimard.
- Brooker Peter, Thacker Andrew (2009), "General Introduction", in Idd. (eds), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Vol. I: Britain and Ireland 1880-1955*, New York, Oxford UP, 1-26.
- Cavaglià Gianpiero (1988), "Il futurismo italiano e l'avanguardia ungherese", in Renzo de Felice (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 319-347.
- Csatlós Judit (2013), *Design Tett. Társadalomformáló design Kassák Lajos munkásságában / Design Act. Socially Reforming Design in Lajos Kassák's Work* (11 October 2013 – 9 March 2014, Kassák Museum, Budapest), Exhibition, <<http://www.kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=kiallitas&cid=46>> (09/2015).
- (2014), *Kaszás Tamás: "Mégsem olyan mély az árok mint ahogy a mérnök kiszámította" / Kaszás Tamás: "The Trench is not in Fact as Deep as the Engineer calculated"* (5 July – 21 September 2014, Kassák Museum, Budapest), Exhibition, <<http://www.kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=kiallitas&cid=63>> (09/2015).
- Dobó Gábor (2014), "Interview with Evangelia Stead", *Online Avant-Garde Database*, <http://avantgardedb.org/2_evangelia_stead> (09/2015).
- Dobó Gábor, Rudas Klára, Szeredi Merse Pál (2015), *Jelzés a világra – háború ∩ avantgárd ∩ Kassák / Signal to the World: War ∩ Avant-Garde ∩ Kassák* (26 June – 8 November 2015, Kassák Museum, Budapest), Exhibition, <<http://www.kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=kiallitas&cid=138>> (09/2015).
- Dobó Gábor, Pál Szeredi Merse, eds (2015), *Local Contexts / International Networks: Avant-Garde Magazines in Central Europe (1910-1935)* (17-19 September 2015, Kassák Museum, Budapest), Conference, <http://www.kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=avant-garde_magazine> (09/2015).
- Ferenczi László (1987), *Én Kassák Lajos vagyok* (I am Lajos Kassák), Budapest, Kozmosz Könyvek.
- Forgács Éva, Tyrus Miller (2013), "The Avant-Garde in Budapest and in Exile in Vienna," in Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker, Christian Weikop (eds), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Vol. III, Part I-II, Europe 1880-1940*, Oxford, Oxford UP, 1128-1156.
- Franceschi Branko, Sudac Marinko, eds (2012), *A Kölcsönös Hátasok Körei / Circles of Interference*, Marinko Sudac Collection (27 January – 22 April 2012, Kassák Múzeum, Budapest), Exhibition Catalogue, <<http://kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=kiallitas&cid=113>> (09/2015).
- Giroud Vincent (2004), "I *Libroni* di Filippo Tommaso Marinetti: un progetto digitale", in Vincent Giroud, Paola Pettenella (a cura di), *Futurismo. Dall'avanguardia*

- alla memoria. Atti del Convegno di studi sugli archivi futuristi* (13-15 marzo 2003, Rovereto, Mart), in collaborazione con Paola Bonani, Francesca Velardita, Milano, Skira, 337-346.
- Kálmán C. György (2012), "Strange Interferences. Modernism and Conservatism vs. Avant-Garde, Hungary, 1910's", *Hungarian Studies*, 26, 107-122.
- Kassák Lajos (1994), *Poesie*, trad. it. e cura di Roberto Ruspanti, Soveria Mannelli, Rubbettino editore.
- Ruspanti Roberto (2010), "Lajos Kassák, un rivoluzionario scomodo", in Alberto Basciani, Roberto Ruspanti (a cura di), *La fine della Grande Ungheria: fra rivoluzione e reazione 1918-1920*, Trieste, Beit, 99-134.
- (2015), "All'ombra della Grande Guerra: incontri, incroci e scontri fra Italia e Ungheria nelle rispettive culture e letterature", *Nuova Corvina*, 27, 56-76.
- Sasvári Edit, Csatlós Judit, eds (2011), *Kassák! A múzeum új állandó kiállítása / Kassák! The permanent exhibition of the Kassák Museum*, Exhibition Booklet, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum-Kassák Múzeum <<http://kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=kiállítás&cid=105>> (09/2015).
- Sasvári Edit, Zólyom Franciska, Schulcz Katalin, Hrsgg. (2011), *Lajos Kassák: Botschafter der Avantgarde 1915-1927 / Ambassador of the Avant-garde (1915-1927)*, (17 June – 17 October 2011, Literaturmuseum Petőfi, Budapest), Exhibition Catalogue, <<http://www.berlinischegalerie.de/en/exhibitions/archives/2011/lajos-kassak/>> (09/2015).
- Sasvári Edit, Csatlós Judit (2012), *The Avant-Garde in Private Collections I. The Ferenc Kiss* (26 November 2011 – 15 January 2012, Kassák Museum, Budapest), Exhibition Catalogue, <<http://www.kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=kiállítás&cid=111>> (09/2015).
- Sasvári Edit (2012), "Szüksége van-e a (neo) avantgárdnak múzeumra?" (Does the (neo)-avant-garde need a museum?), in Turai Hedvig, Székely Katalin (eds), *Hebyszíni szemle. Fejezetek a múzeum életéből* (Site Inspection - Chapters from the Museum's History), Budapest, Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, 141-160.
- Schwitters Kurt (2014), *Alle Texte. Vol. III: Die Sammelkladden 1919-1923* (All Texts, vol. III: The Collected Notebooks [1919-1923]), bearb. von Julia Nantke, Berlin, De Gruyter.
- Sudac Marinko (2012), *Az avantgárd magángyűjteményekben II. A kölcsönös hatások körei. A MA és a Zenit a zágrábi Marinko Sudac-gyűjteményben / The Avant-Garde in Private Collections II. Circles of Interference. The MA and the Zenit in the Marinko Sudac Collection, Zagreb* (27 January – 22 April 2012, Kassák Museum, Budapest), Exhibition, <<http://www.kassakmuzeum.hu/en/index.php?p=kiállítás&cid=9>> (09/2015).
- Takács József (1990), "Futurismo italiano e attivismo ungherese", in Zsuzsa Kovács, Péter Sárközy (a cura di), *Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, Budapest, Akadémiai, 369-372.
- Verdone Mario (1995), "Ricordo di Lajos Kassák", *Rivista di Studi Ungheresi*, 10, 121-130.

Websites

- Archivio del '900, Mart, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto: <<http://www.mart.tn.it/archivio>> (09/2015).
- Association Atelier André Breton: <<http://www.andrebretton.fr/>> (09/2015).
- Digiphil.hu, *A Petőfi Irodalmi Múzeum digitális filológiai projektje* (Digital Philology project of the Petőfi Literary Museum), <<http://digiphil.hu/>> (09/2015).
- Digitised Manuscripts to Europeana (DM2E), <<http://dm2e.eu>> (09/2015).
- Online Avant-Garde Database, <<http://avantgardedb.org>> (09/2015).
- Petőfi Literary Museum, <<http://www.pim.hu>> (09/2015).

Contributors

Elisabetta Bacchereti (<elisabetta.bacchereti@unifi.it>) teaches Italian Contemporary Literature at the University of Florence. She has published a book entitled *La maschera d'Esopo. Animali in favola nella letteratura italiana del Novecento* (2014), together with studies on crime fiction, Pirandello, Svevo, Pratolini, Sciascia, Calvino and Tabucchi.

Diana Battisti (<diana.luna.battisti@gmail.com>) was awarded a Ph.D in German-Italian Studies by the Faculties of Literature and Philosophy of Florence and Bonn Universities. She translated Benno Geiger's poems for a book with Prof. Marco Meli. She has worked for the Italian Ministry of Cultural Heritage (7th Film Commission). She collaborates with several academic journals – *LEA, Rivista di Letterature Moderne e Comparate, Studi Germanici* – and was awarded a post-doc scholarship by the Cini Foundation to start a new project on Benno Geiger's correspondence with Stefan Zweig.

Enza Biagini (<enza.biagini@unifi.it>) is emeritus professor of Literary Theory at the University of Florence. Her research covers literary interpretation, history of criticism (from formalism to post-structuralism and beyond), literary theory and genres in published volumes and essays.

Marialuisa Bignami (<m.bignami@unimi.it>) taught English Literature at the University of Milan. She is the author of volumes on the rise of journalism, English utopias, Defoe and Conrad, and of articles on Milton, George Eliot and Murdoch. She is the editor of volumes on the epistemologies of the novel and on history and narration.

Gábor Dobó (<dobog@pim.hu>) is a PhD student at the Eötvös Loránd University of Budapest and researcher at the Kassák Museum in Budapest. He has studied at the Universities of Budapest, Florence and Angers. His PhD research focuses on the international network of Lajos Kassák's 1926-1927 magazine entitled *Dokumentum* (Document). In the course of his work, he also deals with the ways in which an examination of the Hungarian press contributes to the consideration of the intellectual history of the Hungarian avant-garde.

Federico Fastelli (<federico.fastelli@unifi.it>) was awarded a PhD in Mediterranean Cultures and Languages by the University of Florence (2012). He is currently working as a research fellow at the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies (University of Florence). He also teaches Italian Literature at the Middlebury College, Florence Campus.

Arianna Fiore (<arianna.fiore@unifi.it>) is a Spanish Literature researcher at the University of Florence. Her research mainly focuses on the Iberian literary avant-garde, Spanish exile in Latin America both from the literary and historical points of view, and the connections between the exiles and the world of Italian culture and politics. She also investigates late nineteenth century Spanish Realism, in particular in the work of the libertarian writers. Her historical studies focus on the engagement of Italian volunteers in the Republican front of the Spanish Civil War.

Valentina Fiume (<valentina.fiume@unifi.it>) is a PhD student of Comparative Literature at the University of Florence. She investigates modern and contemporary female poets' mystical writings. Her research focuses on gender studies, autobiographic writings and poetry.

Nina Gourfinkel (1898-1984) was a Russian scholar, translator and writer of Jewish origin. She took part in the October Revolution and was forced into exile. She lived in France, and wrote on the history of contemporary Russian theatre, and Stanislavski. She also published biographic profiles of Gorki, Lenin, Gogol, Tolstoj, Dostoevskij and, in 1953, her own "double" Russian (*Naissance d'un monde*) and French (*L'autre patrie*) autobiography.

Michela Landi is associate professor of French Literature at the University of Florence. As a modernist and comparatist, she is mostly interested in the connections between literature and the arts. She has published many essays in this particular field. An essay on Baudelaire's musical criticism is forthcoming.

Giuliano Lozzi (<giulianolozzi@gmail.com>) was awarded a Ph.D. in German Studies by the Universities of Florence and Bonn and is currently involved in a teaching postdoc at the University La Tuscia in Viterbo, Italy. Prior to this, he worked for the Italian Institute of Germanic Studies in Rome as editor of the Institute's literary journal and other publications. His fields of interest are Gender Studies, German literature in the Twentieth century, the role of myth in contemporary literary theory, and the relations between literature and philosophy.

Rosalia Manno (<rosalia.manno14@gmail.com>) was director of the State Archives in Florence from 1993 to 2008. In 1998 she was one of the

founders of the Association entitled: “Archivio per la memoria e la scrittura delle donne” and has been its president since December 2008. She is deputy president of the Tuscan branch of the “Deputazione di storia patria” and a member of the editorial board of *Archivio storico italiano*.

Aloisia Marzotto Caotorta (<aloesia.marzotto@stud.unifi.it>) graduated in German Literature and obtained an MA magna cum laude at the University of Florence with a thesis on Winckelmann's Dresden picture gallery description. Since 2007 she has been working in the exhibition domain editing art catalogues; her most recent work concerns the exhibition “Romaine Brooks”, which is currently running at Palazzo Fortuny, Venice.

Stefania Mella (<stefania.mella@unipd.it>) graduated at the University of Padua, where she obtained a PhD in Slavic Studies in 2014 with a dissertation on the literary genre of *feuilleton* in Czechoslovakian *samizdat* production during the '70s and '80s. In the academic year 2014-2015 she taught a course on the changes in Czech orthography at the Department of Linguistics and Literary Studies at the University of Padua.

Ernestina Pellegrini (<ernestina-pellegrini@unifi.it>) is professor of Comparative Literature in the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies (University of Florence). Her most recent books include: *Meneghella* (2002); *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris* (2003); *Altri inchiostri. Ritratti e istantanee di scrittrici* (2005); *Scritture femminili in Toscana* (2006); *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile* (2010). She was the editor of *Works of Claudio Magris* (2012); *Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Lampedusa, Sciascia e Bufalino* (2013). Two books are forthcoming: *Meneghella: Solo donne*, co-authored with Luciano Zampese and *Dietro di me. Le artiste surrealiste e altre genealogie*.

Julya Rabinowich was born in Leningrad (nowadays Saint Petersburg) in 1970, but has lived in Vienna since 1977. A visual artist, poet, writer of fiction, plays, and a weekly column in the Austrian newspaper *Der Standard*, she also works as a simultaneous interpreter for refugees. Her debut novel, *Spaltkopf* (first published in 2008), won the Rauriser Literaturpreis 2009. Her second novel, *Herznovelle*, was published in 2011 and her third novel, *Die Erdfresserin*, in 2012.

Diego Salvadori (<diego.salvadori@unifi.it>) is a PhD student of Comparative Literature at the University of Florence. His research focuses on Ecocriticism and Italian Literature. His most recent publication is *Il giardino riflesso. Lerbario di Luigi Meneghella* (2015).

Edit Sasvári (<sasvarie@pim.hu>), art historian, Director of the Kassák Museum since 2010. He has degrees in Hungarian Language and Literature and History from Janus Pannonius University, Pécs, and in History of Art from Eötvös Loránd University (Budapest). She studied museum management in the Institut für Kulturwissenschaft (Wien). She is completing her PhD in the Interdisciplinary Doctoral School of the Department of Modern History, University of Pécs, where her thesis will be examined in 2016. She has been working in the museum field since 1988, and her main areas of research are historical modernism and the avant garde, and cultural political aspects of art in the 1960s.

Leonardo M. Savoia (<leonardomaria.savoia@unifi.it>) is professor of General Linguistics at the University of Florence (Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies). He has been the Dean of the Faculty of Education and the Director of the Department of Linguistics. He is on the scientific committee of *Rivista di Grammatica Generativa* and *Lingua italiana d'oggi*. He is “Accademico corrispondente” of the Accademia della Crusca and was President of the Italian Linguistics Society “Società di Linguistica Italiana” (SLI) in the years 2003-2007. Recent publications: *I dialetti italiani. Sistemi e processi fonologici nelle varietà di area italiana e romancia* (2015); with M. Rita Manzini, *Grammatical Categories: Variation in Romance Languages* (2011) and *A Unification of Morphology and Syntax. Investigations into Romance and Albanian dialects* (2007).

Anna Scattigno (<anna.scattigno@unifi.it>), a former research fellow at the University of Florence, researches in the field of modern and contemporary history of women and the history of saintliness. With A. Contini Bonacossi she co-edited *Carte di donne*, 2 vols., 2005 and 2007; one of her recent publications is: *Sposa di Cristo. Mistica e comunità nei Ratti di Caterina de' Ricci* (2011).

Tuğrul Tanyol is a poet and lecturer at Yeditepe University, Istanbul. He has published eight poetry collections and a book of critical writings. He regularly participates in the most prestigious international poetry festivals and his poems have been translated into the main European languages.

Philippe Adrien Van Tieghem (1898-1969) was the son of the famous comparatist Paul Van Tieghem, author of theatre studies and literary movements. He followed in his father's footsteps by concentrating on comparative studies, “literary doctrines” and writers' profiles. In 1968 he promoted a rich dictionary of literatures.

After studying scientific subjects in Belgium and France, Boris V. Tomaševskij (1890-1957) devoted himself to literature, linguistics, philology and theory.

As a member of the OPOJAZ group (Saint Petersburg) and the Moscow linguistic circle, he practised the “formal method” of university teaching (in Petersburg and Leningrad). He was the author of the first manual of literary theory (1925), Puškin’s critical editions, and essays on the Russian classics.

Nicola Verderame (<Verderame@bgsmcs.fu-berlin.de>) studied Islamic Studies at “L’Orientale” University in Naples and Turkish Studies at Leiden University. He is a Doctoral Fellow at Freie Universität Berlin, where he is working on a PhD dissertation on late Ottoman architecture. He translates living poets from Turkish into Italian.

Antonio Vinciguerra (<antonio.vinciguerra@unifi.it>) graduated in History of the Italian Language from the University of Florence where he was also awarded a Ph.D. in Philology and Linguistics. Since 2008 he has been involved in the *Lessico Etimologico Italiano* (LEI) project and since 2013 he has been a fellow at the Humanities and Philosophy department at the University of Florence. He has also done research at Accademia della Crusca. His research interests include Lexicography and Lexicology in Italian and Italian dialects and political language.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)

- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*, 2015 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 170)
- Lena Dal Pozzo, *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

