

misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura
e cultura*

Nuova Serie
ANNO I
numero 1, 2002



La Fenice

CASA EDITRICE

Fondatore
GIOACCHINO PAPARELLI

Comitato scientifico

GIULIANA ANGIOLILLO - ANGELO CARDILLO - CARLO CHIRICO - EMILIO
GIORDANO - ALBERTO GRANESE - ANTONIA LEZZA - SEBASTIANO MARTELLI -
LUIGI REINA - FRANCESCO SICA

Redazione

ANTONIA LEZZA (coordinatore) - ROSA GIULIO - LUIGI MONTELLA - ROSA TROIANO

Direzione, Redazione, Amministrazione:

“La Fenice” Casa Editrice
Piazza Portanova, 5
Tel. 089 233804
84100 SALERNO

Responsabile
POMPEO ONESTI

Versamenti: C. C. P. 55967046 intestato a Casa Editrice La Fenice; Bonifico bancario 3219747/
01/69 - ABI 02002 - CAB 15200 a Casa Editrice La Fenice - 84100 Salerno - Abbonamento
Annuo € 32 - estero € 50 - Sostenitore € 50 - Prezzo di un fascicolo € 16 - Numeri doppi € 32

Autorizzazione del tribunale di Salerno
n. 366 del 28 - 12 - 1971

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO I, n. 1

Gennaio - Giugno 2002

SAGGI

Adriano Napoli, *L'eco della caduta di Costantinopoli
nel Giardino di Marino Jonata* pag. 5

Nicola Carducci, *Tra storia e utopia nei Poemata
Christiana del Pascoli* » 21

Gerarda Del Gaiso, *La follia nella società e nella letteratura:
il caso Pirandello* » 41

Francesco Cardellicchio, *Constant Malva scrittore
proletario e minatore* » 54

Paola Villani, *La tecnica del giallo nel Segreto di Luca* » 71

INTERVENTI

Maria Teresa Lanza, *Belli e Pascal: indizi e coincidenze* » 99

NOTE E RASSEGNE

Carlo Di Lieto, *La vita nuda: bestie, donne, maschere e fantasmi.
Rassegna pirandelliana (1998-2001)* » 109

Aldo Vallone, *Bruno Maier nella letteratura triestina* » 119

Luigi Montella, *Tra fiction e vita reale* » 122

RECENSIONI

N. Acanfora, V. Bruni, M. I. de Santis, S. D'Amato, G. D'Amato,
C. Di Lieto, D. Di Palo, M. Merletti, L. Montella, T. Paladini,
S. Ritrovato, A. Scognamiglio, P. Villani, M. L. Zito » 127

LIBRI RICEVUTI » 195

L'ECO DELLA CADUTA DI COSTANTINOPOLI NEL GIARDENO DI MARINO JONATA

Rispetto al pregiudizio derivante dalla consolidata etichetta di «poema d'imitazione dantesca»¹, un contributo significativo per la lettura del *Giardeno* dell'agnonese Marino Jonata² è stato offerto da chi, come di

¹ La prima recensione del *Giardeno* fu opera del bibliofilo Colomb de Batines: *Domenico da Napoli e Marino Jonata Angionese poco conosciuti del secolo XV* apparsa in «Etruria», 1,1851. Quasi un secolo più tardi, il più illustre tra gli esegeti del *Giardeno*, B. Croce (cfr. *Aneddoti di varia letteratura*, Bari 1953, vol. I, pp. 53-55) definì «ispide e vuote» le terzine del poema, contribuendo, a seguito di un confronto alquanto ingeneroso con l'immanità del modello dantesco, a ridimensionarne i motivi intrinseci di interesse. Al Croce si deve la trascrizione di un brano: la «lode della città dell'Aquila», di appena 45 versi.

Precedentemente l'erudito campano Carlo Del Balzo aveva pubblicato interamente il canto XI della seconda cantica nel volume *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, Roma, 1889, pp. 73-83. Ad Antonio Altamura e Pina Basile si deve la trascrizione interpretativa di 168 versi trascelti dai primi sette canti del poema (cfr. *Imitazioni dantesche di quattrocentisti meridionali*, Napoli 1976). Sebastiano Martelli ha offerto invece la trascrizione dei 48 versi iniziali del canto I, preceduta da una nota introduttiva sul poema (cfr. S. MARTELLI-G. FARALLI, *Il Molise*, Brescia 1994, pp.83-86.)

Per un esame della fortuna del poema, si rimanda a N. De Blasi, «Il Giardeno, poema di imitazione dantesca del '400:edizioni promesse e citazioni reticenti in un secolo di bibliografia», in «Quaderni di italianistica», X, nn.1-2,1989, pp. 299-309.

Va ricordato infine che il più cospicuo contributo per l'edizione del *Giardeno* resta ancora oggi la trascrizione dei sette canti iniziali, pubblicata nel 1885 sul «Giornale napoletano di Filosofia e Lettere» da F. Ettari, che al poema aveva dedicato la sua tesi di laurea.

² «Si può dire che la letteratura molisana volgare abbia inizio con Marino Jonata» osserva Sebastiano Martelli, *op. cit.*, pag. 83. È un fatto che dell'autore del *Giardeno* ci siano state tramandate poche notizie, tutte d'altronde ricavabili dalla lettura del poema, come fece Vittorio Imbriani, autore di una *Notizia di Marino Jonata agnonese*, Napoli 1885. Alla luce di queste notizie, Marino Jonata nacque ad Agnone, nell'alto Sannio, nei primi anni del secolo XV. Non si conosce l'esatta data di nascita, né tantomeno quella della sua morte (è certo che quando nel 1490, uscì a Napoli, a cura del figlio Bernardo, l'edizione a stampa del poema,

recente Adelmo Macchioni³, grazie ad un accurato confronto tra i procedimenti retorici e stilistici adottati da Jonata nel poema e la sua poetica estranea al gigantismo laico della cultura umanistica; coerente piuttosto e decisamente solidale con l'«etica del limite» e l'orrore della morte di ispirazione medievale, ha evidenziato in che misura il *Giardino* oltrepassi «il piano allusivo dell'intertestualità dantesca per inserirsi in una tradizione culturale molto più vasta, che in ambito quattrocentesco finisce per coinvolgere il movimento riformista che va sotto il nome di Osservanza».⁴

Questo promettente sentiero d'indagine, che privilegia un allargamento della visuale ben oltre la filiazione del *Giardino* dal modello dantesco, in direzione di un filone di letteratura escatologica e didascalica pre-dantesca, (filone che torna in pieno quattrocento ad essere vitale negli ambienti religiosi riformisti), permette infatti di riconoscere nella «biblioteca» dell'Osservanza alcuni modelli fondamentali per ricostruire le coordinate culturali del *Giardino* e del suo autore.⁵

Ciononostante, è un fatto che nessun contributo finora abbia dato il dovuto risalto all'ingente apparato di glosse che corredano e spesso ingombrano i margini delle carte del testimone manoscritto.⁶

Jonata era già morto). Sappiamo che esercitò in Agnone la professione di notaio, che si trovava a Napoli quando nell'anno MCCCCXLIII Alfonso di Aragona «riceppe il triunfale» (*Giardino*, parte I, VII, 71) inaugurando la dinastia aragonese. Sappiamo inoltre che si trovava a Roma durante il Giubileo nell'anno MCCCCL (*Giardino*, parte I, VIII, vv. 140-44), ma era tornato in patria quando Alessandro Sforza cinse d'assedio Agnone e la conquistò nel MCCCCLVI (*Giardino*, parte seconda, canto VI).

Jonata fu ascritto al terzo ordine francescano da Giovanni da Capestrano, una delle principali colonne dell'«Osservanza», (*Giardino*, parte prima, IX vv. 34-36). *El Giardino* è l'unica opera tramandata di questo autore.

³ A. MACCHIONI, *Il dantismo osservante di Marino Jonata*, «Italianistica» gennaio-aprile 2000, pp. 27-41.

⁴ Cfr. *art. cit.*, p. 28.

⁵ La biblioteca dell'Osservanza, ovvero i libri che supportarono ed alimentarono in modo decisivo l'attività del movimento, poteva vantare oltre ad un ricco scaffale di testi in latino, secondo F. BRUNI (cfr. *Note sull'osservanza quattrocentesca in Lingue e culture dell'Italia meridionale*, a cura di P. Trovato, Roma 1993, p. 216) anche un cospicuo novero di opere in volgare, tra cui la *Commedia* di Dante, le *Laudi* di Jacopone da Todi, le *Opere* di Domenico Cavalca.

Come detto, Jonata fu ascritto all'ordine francescano da San Giovanni da Capestrano.

⁶ Il ms. (siglato: XIII C13) è conservato a Napoli, alla Biblioteca Nazionale. Del poema esiste anche una stampa quattrocentesca (XXIII F 38) edita dall'officina tipografica di Cri-

Le glosse, vergate dalla stessa mano che ha scritto il testo in volgare in un latino claudicante, ma indubbiamente ricco di motivi e citazioni prevalentemente dalle Sacre Scritture, rappresentano un cospicuo apparato paratestuale con il quale, in seguito ad una lettura e trascrizione paziente, si può senz'altro imbastire una trama consistente di riferimenti e citazioni di indubbia rilevanza storica e culturale, grazie ai quali la fisionomia dell'opera (che il dettato contorto e sintatticamente involuto del testo in volgare rende quasi sempre inestricabile) può emergere con maggiore nettezza.

La lettura dei canti XII e XIII della prima cantica (dei quali si offre in appendice la trascrizione interpretativa), se confrontata specularmente con

stiano Preller nel 1490 a Napoli, anch'essa custodita alla Biblioteca Nazionale. Di entrambi i testimoni dò di seguito la descrizione:

Ms. XIII C13, Napoli, Biblioteca Nazionale, 1465, mm. 278x213, cartaceo, cc. 177 numerate. Il carattere della scrittura «non è di quei definiti con alcun nome speciale non essendo né gotico né romano né longobardo né corsivo; è un quid medium tra il carattere stampato ed il rotondo ed è dritto» (ETTARI, cit., p. 2). Contiene:

Da c.1 a 49 v.: prima parte del *Giardeno*;

Da c. 50 r. comincia la seconda parte che si interrompe a c. 98 r, al verso 114 dell'ultimo canto;

Da c. 98 v. comincia la terza parte che si conclude a c. 174 r, con l'avvertenza che l'opera «fo compiuta a l'ano del Signore MCCCCLXV al dì XVII de Julio»;

A c. 175 r comincia la «Tabula breve di quello che si contiene nel presente *Giardeno*», e termina a c. 177 r.

Il ms., che è corredato in margine da un cospicuo numero di glosse in latino vergate dalla stessa mano che ha scritto il testo in volgare, è lacunoso da v.138 del c.I av.114 del c. II ; da v.97 del c. III a v.81 del c. IV della prima parte ; da v. 115 dell'ultimo canto della seconda parte a v. 103 del c.I della terza parte.

Incunabulo XXIII F 38 (già XI C 22), Napoli, Biblioteca Nazionale (altri esemplari sono conservati alla Palatina di Firenze e alla Corsiniana di Roma), stampato a Napoli nel 1490 presso l'officina tipografica di Christianus Preller, mm. 277x200, cc. 98 (solo alcune numerate), coll. 2, carattere gotico. Contiene:

Da c.1 v a 26 r: prima parte del *Giardeno*;

Da c. 26 r a 53 v: seconda parte;

Da c. 53 v. a c. 96 v: terza parte, seguita dalla «Tabula breve»;

A c. 98 r, al termine della «Tabula breve» si legge: «Lo registro del libro. Sapiate che tucti son quaterni excepto che c.e.h. et k son triterni et n quinterno. Deo Gratias. Finisce lo libro del *Giardeno* del Angionese stampato in Napoli anno domini MCCCCLXXXX al XXVIII de Iunio». In fondo alla carta conclusiva compare lo stemma dell'officina Preller: un rettangolo al cui interno è uno scudo bianco con raffigurato un tronco d'albero in cima a un monte a tre vette, ed in alto il nome dello stampatore.

A c.98 v compare un'epistola in latino di Francesco Jonata, che attribuisce la cura della stampa all'altro figlio dell'autore, Bernardo, in memoria del padre defunto.

le glosse latine, può contribuire ad evidenziare, in chiave intertestuale, una importante fonte letteraria, da cui Jonata trasse la materia per la narrazione della caduta di Costantinopoli.⁷

Il canto XII è dedicato, come suggerisce la rubrica introduttiva, alla descrizione di «alcune pene che li dicti demoni da» (s'intenda: infliggono) ai peccatori. La descrizione, orrificica e a tinte marcate secondo riconoscibili *topoi* della trattatistica medievale «de arte moriendi»⁸, si articola nello spazio di 72 versi. A partire dal verso 73 e fino al verso 42 del canto successivo, Jonata sospende il suo trattato «de preparatione ad mortem» per sviluppare una lunga digressione dedicata alla caduta di Costantinopoli per mano del turco Maometto II. Non stupisce che in un poema di così alta ispirazione morale e religiosa l'autore abbia voluto dedicare tanto spazio ad un avvenimento che acquisì rapidamente nella coscienza collettiva dei contemporanei la risonanza di una tragedia dai contorni apocalittici.⁹ È importante evidenziare subito che il racconto minuzioso della caduta di Costantinopoli si inserisce, in forma solo apparentemente digressiva, subito dopo la descrizione espressionistica delle sette pene inflitte dai demoni ai dannati, con l'evidente intenzione di offrire un *exemplum* suggestivo nella sua figuratività della caducità ed inconsistenza umana¹⁰, e per risvegliare la coscienza dell'occidente cristiano dal torpore e dalla decadenza morale che furono il principio della sua irresistibile discesa negli abissi del peccato e della dannazione. È in fondo proprio in una

⁷ Un saggio di trascrizione diplomatica, senza alcun intervento di *interpretatio*, del canto XII è stato offerto da V. Imbriani, a corredo della sua relazione, *cit.*, pp. 3-28.

⁸ Il *contemptus mundi*, la memoria mortis, la paura della punizione divina per i peccati commessi, come ricorda A. MACCHIONI, *art. cit.* p. 30, sono *topoi* ricorrenti nel poema, attinti al serbatoio della trattatistica medievale.

Cfr. inoltre sul motivo della «memoria mortis» J. HUIZINGA, *L'Autunno del medioevo*, Roma 1992, pp. 162-175.

⁹ All'epoca della caduta di Costantinopoli, Jonata aveva da poco iniziato la stesura del *Giardeno*, che fu ultimato nell'anno MCCCCLXV, come testimoniato dall'explicit che leggiamo nell'ultima pagina del manoscritto.

¹⁰ Si cfr. la seguente terzina: «*Ientile, nobile era et piacente / felice, giocunda, piena di richezze / expugnata tornò dal turchio possente*» (vv.76-78) in cui la caducità delle sorti umane che non risparmia neppure un impero all'apparenza inviolabile, è condensata, sia dal punto di vista del ritmo che della sintassi, nel contrasto tra il lento accumulo di aggettivi che scandiscono solennemente la potenza e il fasto della città, e la rapidità del participio passato ad inizio verso che introduce l'inesorabilità fulminea della sua fine.

siffatta atmosfera di disfacimento morale che acquista rilievo di esemplarità la tragica fine di Bisanzio.

Tuttavia l'episodio di Costantinopoli, anche se raccontato attingendo a piene mani allo «statuto fiabesco del meraviglioso»¹¹, a cui pertengono di norma gli *exempla*, è prima di tutto un macroscopico fatto di cronaca, una catastrofe avvenuta il 29 maggio del 1453, la cui eco raggiunse in breve tempo i centri più importanti dell'occidente, per poi irradiarsi con altrettanto stupefacente rapidità fin nelle aree più periferiche. Tra i testimoni oculari dell'evento, scampati alla persecuzione degli invasori, molti erano mercanti, e numerosi i chierici ed i predicatori. Attraverso le lettere dei mercanti, e soprattutto i canali della predicazione, la cronaca e la ricostruzione del tragico evento ebbero una formidabile risonanza. Colui che maggiormente si adoprò per far conoscere ogni dettaglio della tragedia, e suscitare nella comunità cristiana di occidente, dal Papa fino all'ultimo dei fedeli, il desiderio di compiere l'opera «salutare, pia e necessaria»¹² di annientare gli infedeli, fu il cardinale Isidoro di Kiev, che giunto a Bisanzio pochi mesi prima della data fatale in veste di legato pontificio con il compito di ottenere la proclamazione ufficiale dell'unione in Santa Sofia, aveva avuto modo di osservare acutamente le strategie di Maometto II, che in breve portarono all'assedio e alla caduta della città. Ad Isidoro si deve un ritratto a tinte forti del sultano, presentato come un campione di crudeltà, efferatezza e ambizione, più volte paragonato a Nerone e a Caligola, ma anche come un cultore dell'antichità greca e latina e un formidabile stratega dell'arte bellica.¹³ Scampato miracolosamente alla persecuzione turca, pur essendo stato ferito gravemente sotto le mura della città espugnata, Isidoro riuscì a rifugiarsi nell'isola di Creta, dove in data 6 luglio 1453 si affrettò a dettare (a causa della sua scarsa conoscenza del latino) al notaio ser Pasio di Bertipaglia un resoconto dettagliato degli avvenimenti. Lo stesso giorno Isidoro indirizzò un'epistola al cardinal Bessarione, mentre l'8 luglio inviò una terza epistola «a tutti i fedeli di Cristo». Di seguito, instancabilmente, il cardinal Ruteno (questo il suo soprannome) inviò altre appassionate epistole al Papa Nicolò V (Candia, 15 luglio), all'imperatore (Candia, 26 luglio) e al duca di Borgogna Filippo III il Buono (quest'ultima inviata nel 1455 da Roma, dove nel frat-

¹¹ Cfr. A. MACCHIONI, *art. cit.*, p. 39.

¹² Cito dalla lettera di Isidoro al cardinale Bessarione, a quel tempo legato papale a Bologna, trascritta da A. PERTUSI, *La caduta di Costantinopoli*, Milano 1990, pp. 65-81.

¹³ Cfr. A. PERTUSI, *op. cit.*, pp. XV-XVI.

tempo il cardinale aveva fatto ritorno, per morirvi nel 1463).

Le epistole isidoriane, e particolarmente la ben nota «Universis Christi fidelibus», ebbero subito vasta eco. Tra i fedeli di Cristo che accolsero e lessero con immaginabile partecipazione emotiva le testimonianze del cardinale Ruteno, vi fu anche Marino Jonata, impegnato nella stesura del suo poema. Il testo del canto XII e parte del XIII, oltre che le glosse in latino, ce ne offrono prova lampante.

La lunga digressione che principia dal verso 73 del canto XII è in fondo una parafrasi alquanto puntuale delle epistole isidoriane di cui l'autore del *Giardeno* assume i motivi orrifici e la caratterizzazione diabolica del sultano presentato in forma di anticristo, attingendo inoltre fedelmente allo stile crudo, espressionistico del cardinale, restituendo ancor più l'atmosfera da caccia demonica in cui si precipitarono le ultime ore di Costantinopoli. Confrontiamo ora in dettaglio i versi 89-96 (c. XII) con un frammento dell'epistola al Bessarione:

alcun portava per la vita legati:
nobil, potenti, monaci, frati et sore,
homin et donne ne la cità populati
con vergogne multo vituperosamente
como l'angelli dal lupo trovati.
Le donne se portavan con mal stente,
como fosse meretrice et mal trovate
senza compaxion le facevan dolente. (XII, 89-94)

*Videres autem turcorum mancipia et servos vilissimos rapere atque distrahere delicatas illas atque praeclarissimas virgines saeculares pariter et monachas – o sol et terra!- non tamquam boves aut pecudes vel aliquod aliud mansuetum atque domesticum animal, sed veluti gregem immanium silvestrium et atrocium ferarum indomitarum...*¹⁴

La considerevole consonanza tra i due brani ci induce a ricercare ulteriori riscontri, così da individuare aree testuali in cui la ripresa di immagini contenute nelle epistole del cardinale è tanto stringente da manifestare vere e proprie convergenze.

Si confronti ciò che scrive Isidoro nella sua epistola con i versi 10-12 del canto XII:

¹⁴ Cfr. A. PERTUSI, *op. cit.*, p. 77.

*Quid autem in calicibus et consecratis vasis et pannis
effecerint, silentio praetereatur.*¹⁵

*Nel sacri calici che sòl consacrare
per honestà taccio quel era operato
iniurianno non parevan satiare.*

Inoltre l'intera descrizione degli scempi perpetrati a danno delle chiese, dei conventi, degli ospedali, e gli inni tributati a Maometto dai suoi sudditi ricalcano la narrazione isidoriana, ne riecheggiano efficacemente la tragica rimemorazione.

Ancora un notevole esempio di affinità tra poema ed epistole è riscontrabile nel seguente brano dell'epistola a tutti i fedeli di Cristo in cui Isidoro parla di Maometto: *tantum enim alit odium et abominationem et iracundiam contra Christianos, quod cum ipse inspexerit suis oculis christianum, existimans se maxime deturpatum fore et sordidatum, proprios oculos abluit et abstergit.*¹⁶

L'aneddoto impressiona fortemente Jonata, tanto che lo ricopia fedelmente, ma non nel testo poetico, bensì in una glossa a margine dei vv. 73-81 del c. XII: *tantum enim alit odium et abominationem et iracundiam contra christianos quod cum ipse inspexerit suis oculis christianum, existimans se maxime deturpatm fore et exordidatum, postea oculos abluit et aspergit.*

Come si vede, i due testi sono identici. Possiamo inoltre distinguere due modalità diverse nell'impiego della fonte isidoriana, a seconda che essa sia utilizzata nel testo poetico o nel commento a margine: nel primo caso la fonte viene parafrasata, riportata fedelmente nel contenuto, e con marcate coincidenze stilistiche, ma comunque rielaborata; nella glossa la fonte viene addirittura ricopiata puntualmente, senza modifiche sostanziali né tantomeno formali.

La testimonianza della glossa latina, in aggiunta agli indizi cospicui già raccolti dalla lettura del testo in volgare non lascia dubbi sul legame intertestuale tra le epistole e i canti in questione. Jonata non solo trae dalle epistole un vasto repertorio di immagini, ma in alcuni casi trascrive fedelmente il testo isidoriano. Considerando la vastità dell'apparato intertestuale

¹⁵ Cfr. A. PERTUSI, *op. cit.*, p. 79.

¹⁶ Cfr. A. PERTUSI, *op. cit.*, p. 84.

di glosse latine che corredano il testo del *Giardeno*, e alla luce degli esempi adottati, è pertanto lecito ritenere che solo un confronto puntuale e approfondito tra il testo e le glosse potrà consentire di individuare ulteriori ipotesi e fonti di ispirazione del poema, senza i quali sarebbe oltremodo arduo e velleitario progredire verso livelli meno problematici di intelligibilità e di comprensione dell'universo storico e culturale che è a fondamento di questo vasto, ambizioso poema.

APPENDICE 1

Canto XII

*Dove dice alcune pene che li dicti demoni dà et nomina la perdita de Constantinopoli.*¹⁷

3 Nel dolce ponendo lo amaro fèle,
te parrà amara ogne soa mestura,
non parendo ce sia zuccaro né mèle;
così conven del mundo torne scura,

¹⁷ Il testo del *Giardeno* ci è tramandato dal ms. Nap. XIII C 13, e dall'incunabolo XXIII F 38 stampato a Napoli dal tipografo Christianus Preller, nell'anno 1490.

Un efficace saggio di trascrizione interpretativa, circoscritto tuttavia a pochi versi del canto proemiale del poema, è stato offerto da T. RASO, *Gli Abruzzi e il Molise, in L'Italiano nelle regioni, testi e documenti*. Torino 1994. La presente trascrizione, seguendo l'esempio fornito da Raso, si attiene a criteri rigorosamente conservativi della lezione del manoscritto, di cui diamo di seguito un breve prospetto esemplificativo:

- conservazione della grafia etimologica, i nessi *ct* (*buctò, dicti*) ; *pt* (*septe*); *ti* per *z* davanti a vocale (*dilectatione*); la *h* (*have*) la congiunzione latineggiante *et* (*et qual fatica*); la *y* ad inizio e fine parola (*ymagine; ochy*); la *x* per *ss* (*compaxion*); il nesso antico-meridionale *cz* (*dulcecza*), ed i digrammi *lg, ng*, per i suoni palatali (*ilg'è, angelli*).

- Sono state sciolte le abbreviazioni, ad es.: *pone(n)do, par(r)à, no(n)*.
- Separazione delle parole secondo l'uso moderno: *convenchel >convèn che'l*.
- L'asterisco segnala il raddoppiamento fonosintattico: *te*inne*
- Nel trascrivere le glosse latine sono state sciolte le abbreviazioni, conservando però la punteggiatura che, anche se a tratti arbitraria, appare più evoluta rispetto al testo in volgare che ne è quasi completamente privo.

- All'occorrenza gli accenti gravi sono stati usati per marcare il valore semantico di parole o coppie minime che si prestavano altrimenti a fraintendimenti (ad es. : *mèle, sòl*)

6 se ben pare placabil, dilectatione
qualunque me sente piccar le so' mura.¹⁸
Non te para sia questo digressione,
conven che 'l dica, et è al nostro intento,
9 chè sol di lui converria più sermone.
Di la terza dimanda ti farrò contento:
non creder mi scorde, ca tornerò ad essa,
12 ca mica curo del passar del vento.
Non dubito el tònno che vene con pressa
de la gran preta che cascò nel laco,
15 che l'acqua de Marci anco tèn con essa.¹⁹
L'agero la buctò come 'l fabro l'aco,
tal che' viventi reputar gran segno,
18 et alcuno ne fe' suo cerebro vaco.
Per dicti né per tònno non me desdegno,
c'al mio proposito non torne et dica
21 quel che dire in bocca ora tegno:
qual siano quel pene et qual fatica
che quisti dimoni a soi servi sòl dare,
24 como la serva da so' donna se notrica.
Al presente te *nne vo' septe contare,
del²⁰ pover peccatur che non fan pensiero
27 con mortal colpa star in tal peccare.²¹
Prima li tolle la luce del sentero,
lo cor li ceca et la mente sta levata,
30 con l'occhy non mira basso né altero.²²
Fa al secundi lor recchia offuscata,
tal che'n tucto li leva l'audito

¹⁸ Vv. 1-3: sicut fel dulcia ad mixtum potui, ita memoria mortis omnes delectationes mundi facit amaras.

¹⁹ Vv.13-15: Nam in laco qui est in comitatu Celani et Albi, vocato laco de Marci, divino iudicio cecidit magnus lapis ab aere proiectus in medio eiusdem. Tum magno impetu et sono ac tonitruo sonus eius auditus fuit longe pluribus miliaribus. Ex quo fuit stupor magnus pereatus in Anno Domini MCCCCLVI.

²⁰ La stampa porta la lezione: *che'l poveri peccatori*.

²¹ Vv.25-27: Respondet ad tertiam interrogationem et dicit quod pene quibus isti demoniati afficuntur sunt septem.

²² Vv.28-30: Prima pena est quod existentes in peccato mortali excecantur ab ipso et sic labuntur in occurrentia precipitia. Sapientia 2 C^o: Malitia excecavit cor eorum. Psalmus 112 met. 13: oculos habent et non videbunt.

- 33 che non sa ove sia soa annata.²³
 Trovansi quistoro a mal partito,
 sonno obliterati la via de salute,
 36 da l'inferno poi mai farrà partito.
 L'altri son quillor che con le bocche levate
 Hanno impedito ogne lor affato,
 39 Che recte non parla né fanno ver posate.²⁴
 Trovanse da cotali esser legato,
 che rettamente non porrà parlare
 42 lode divina ove'l ben è ordinato.
 Hanno el gusto depravato in levare
 lode devine a l'alto concistoro
 45 quill'altri che non sanno Dio amare.²⁵
 L'altri vo' che sappij ca son quilloro
 che hanno el loro alfato infecto,
 48 non gustanno dulcecza del superno oro.²⁶
 L'altro è colui che sta a la man subiecto,
 impedito, rupto, lasso et smorto,
 51 che del sancte opere ilg'è tucto necto.²⁷

Quella è l'altra che del vero fa torto:
 però che sonno da' pedi impediti,

²³ Vv. 31-33: Secunda pena est quod existentes in peccato mortale habent auditum offuscatum. psalmus 37 met. 14: Ego autem tamquam sum et psalmus 112 met. 14: Aures habent et non audient, et psalmus 37 met 13: factus sum sicut homo non audiens.

²⁴ Vv. 37-39: Tertia pena est quod habent affatum legatum ut non recte loquantur. M. 15: Alios salvos fecit, se ipsum non potuit salvum facere. M. 27 Vath qui destruis templum dei et in triduo illud rehedificas salva temetipsum. Ecc. 15: non est spertosa laus in ore peccatoris. Psalmus 112 met. 15: Os habent et non loquentur recte divinam laudem.

²⁵ Vv. 43-45: quarta pena est quod habent gustum depravatum ut patet de infirmis quibus dulce videtur amarum et amarum dulce Ys. C.5 Vos qui dicitis bonum malum et malum bonum.

²⁶ Vv. 46-48: Quinta pena est quod habent alfatum infectum. Ps. 112 met^o13: nares habent et non odorabunt.

Joel 3. C.: computruerunt iumenta in stercore suo.

²⁷ Vv. 49-51: Sexta pena est quod habent manus impeditas quae non possunt exercere opera misericordie

Ps 5 met^o15 manus habent et non palpabunt. Et de electis dei cantica 5. c. manus meae distillaverunt mirram.

54 non po' Iustitia haver in lor orto.²⁸
 Son da quistoro cotal custoditi,
 che lor creatore cognoscer non sanno,
 57 sonno però tra bruti animal uditi.
 Ay gente che di me vay parlanno,
 tocca un poco et gusta la to' mente,
 60 reprindi colloro che tucto zò non sanno,
 chè se col to creator fusci valente,
 la dissolution del to corpo amaro²⁹
 63 invocandome vorrisci felicemente.
 Ma perché per me se non fa divaro
 del creature che 'n terra son trovate,³⁰
 66 In uno el porto meco o in paro.
 Sian qual volgia amare lor posate,
 dimorar vanno in lor reposaculo:
 69 alcun dolente, alcun son beate.
 Quillor che ànno lume nel cenaculo,
 lucente torna per me tra le spere,
 72 vanno le scure nel soctan abitaculo.
 Qual foron bianche, qual tornar nere
 L'anime passate ne la cità dolente,
 75 Che de sancta chiesa have anche bannere.³¹
 Ientile, nobile era et piacente,
 Felice, giocunda, piena de richecze,
 Expugnata tornò dal turchio possente:
 78 Costantinopil fo che posò so' grandecze,

²⁸ Vv. 52-54: Septima pena est quod habent pedes impeditos et non possunt operare operam Iustitiae et degne honorum . Ps. 5 met. ° 5: pedes habent et non ambulabunt. Et Ps. 169 met ° 8 Ad alligados reges eorum cum pedibus et nobiles eorum et manicis ferreis.

Et Ps. 55 met. ° 8 laquium paraverunt pedibus meis.

²⁹ v. 62: Ut dicebat apostolus : Cupio dissolvi et esse cum Cristo.

³⁰ v. 65: quia omnes occidit fideles et infideles.

³¹ Nella stampa si legge la lezione: *che sancta chiesa*.

Vv. 73 –segg.: hic narrat de Civitate Costantinopolitana capta a Turchys in anno domini MCCCCLIII. In principio mensis Julij hoc enim civitas felicissima erat omnium urbium, nunc autem dolens infelicissima et miserrima, capta et expugnata est a Magometa turchorum domino, *hic sua vi et potentia ferro et supplicys christianos macerat et affligit, querens totaliter nomen Christi de terra delere, tantum eius alit odium et abominationem et iracundiam contra christianos quia cum ipse inspessit suis oculis christianum, existimans se maxime deturpatum fore et exordidatum proprios oculos abluit et aspergit.*

Venuta più che l'altre infelicissima
 81 Da colluy che contra Cristo fa prodecze
 Voler desfare la fe' beatissima.
 Per so' potensa afflige cristiani
 84 la torchina fe' probando esser altissima,
 quantunche lor pensieri tucti sian vani
 voler superbiare l'alto Creatore,
 87 lo qual permise a tal pensier strani.
 Alcun morti foro a gran furore,
 alcun portava per la vita legati:
 90 nobil, potenti, monaci, frati et sore,
 homin et donne ne la cità populati
 con vergogne multo vituperosamente
 93 como l'angelli dal lupo trovati.
 Le donne se portavan con mal stente,
 como fosse meretrice et mal trovate
 96 senza compaxion le facevan dolente.³²
 Li piccoli che avevan in lor posate,
 segregati da' parenti, eran venduti,
 99 mandati da loro in lontan contrate.
 Eran l'infanti davanto lor perduti,
 eran le matre private de' filgioli,
 102 et loro del matre con dolur acuti.
 Li frati de' fratelli facean doli,

 mariti da molgiere, molgiere da' mariti
 105 segregati l'un da l'altro eran soli.
 Eran nel parti de Europia traditi,
 venduti per schiavi come poverelli,
 108 che de parlar non eran più arditi.
 Eran de' filgioli li patri tapinelli

³²Vv. 88-96: Cum dicta urbs capta fuit aliquos habitatorum necavit, aliquos pedibus et manibus alligavit et per collum ligatos ex urbem eduxit tam nobiles quam potentes quam monachos fratres et monachas consecratas quam etiam alios simplices populares et feminas virtute perditas et nobilitate vituperose et indecorate detractas et non nullis iniurijs reflectas ac si meretrices si postribulo destitute essent tractabant, cedens et obprobrio se ac inhoneste eas vituperans absequens compaxionem et misericordia tanta et talia quondam eas pagens quanta et qualia de pecudibus quidem aut sine rubore quis diceret.

et lor del patre con lacreme et sospiri
111 levati de gloria, facti mescinelli.³³
Chi dirrei le gran dolge et gran martiri,
le gran lacreme che lor vulti bagnava,
114 le bel donne, sorelle, filgioli et viri.³⁴
Quanno da l'altro l'un se segregava,
mirandose col viso novamente pinto,
117 erano prisi et lontani se mandava.
Multi et alcun de loro eran spinto
facenno lassare la fe' cristiana,
120 più al mamoli faceva 'l cor tinto.
Se iusta te fosse questo cosa strana,
odi che te farrò anco più stopire,
123 et retinerlo fa' abi mente sana.
Tremar deve el cristian de zo' udire:
che 'l santi templi a Dio consacrati
126 Iniura profunda li fe' sentire;
de l'alta Vergene, de' sancti et beati,
et del vero dolce Re de paxione,
129 et del sacri libri che ebe * lli trovati;
del sacre reliquie che pilgion presone,
et del ligno de quella sancta croce,
132 et d'altari bisognarebbe gran sermone.³⁵
Quanto era detestanda quella voce,
preceptiva el man de l'operanti,
135 operando quello che ora non coce.
Li visi de sangue vol esser bagnanti
non de umore, ca in tal facta cosa
138 bisogna el core faccia de zo' pianti.

³³ Vv. 97-111: *Adulescentulos vero et adolescentulas, pueros et puellas a parentibus segregabant et divisos eos vendebant, Infantes tam masculos quam feminas coram suis parentibus perdebant. Matres filys privabantur et fily matribus, fratres fratribus, uxores a suis viris, et viri ab uxoribus misericordiam plorantibus et languentibus lugebant qui ad partes orientes deducti vendebantur per totam europam., partes autem orbatu sunt filys et fily patribus.*

³⁴ Vv. 112-114: *Eorum lacrimas et verba plena doloribus quis unquam tam compos mentis ac lingue posset explicare quibus fungebantur dum segregabantur*

³⁵ v. 129: nel ms *lli* è stato aggiunto in interlinea; la stampa ignora l'aggiunta, e conserva la lezione: *et del sacri libri che ebe trovati.*

Non fo per loro facta alcuna cosa,
 col denti frementi al templi trasero
 141 como quello li era più odiosa.
 El sacre ymagine con impeto fiero
 con lor pedi conculcando el deturparo,
 144 sopra loro sordendo a gran vituperero.³⁶
 Quel ch'è più fetente al corpo amaro
 Col figure et sacrati paramenti
 147 In detratio porcil operaro.
 De Magometa mult'eran contenti,
 iubilavan ne l'altar vociferanno,
 150 ad lode et ymni eran tucti spenti,³⁷
 destructor de christiani approvanno
 esser lui et sopra ogni propheta,
 153 soi modi, soy costumi tucti lodanno.
 Et de mandato de lor Magometa
 la croce da Sancta Sophia fo diructa
 156 iubilando sempre con lor mente lèta
 per la fe' christiana far destructa.³⁸

Vv. 124-132: iniurias quas intulerunt versus sacra et templa sacratissima odiosissimas Virginis contra sanctorum Marie et aliorum ymagine et reliquis eorum versusque sacratis paxiones ipsius domini Yhesus Christi ineffabiles ignominias detestanda quibus infreti sunt in sacra evangelia eius et in libros sacros et contra ornamenta templorum et in sacra altaria tam latina quam greca et in sacras et divinas cruces in omnia que honorabilia et venerabilia que apud christianos sunt maxima suspiratione et effusione lacrimarum et cordis luctu dicere poterit

³⁶ Vv. 141-144: Nox cum in templo eximio et preclaro ingressi sunt et sacratissimas ymagine sanctorum omnes pedibus conculcarunt deturpaverunt et dirumperunt, super quas omne genus vituperij et obprobrij et sordidatis indicarunt et similia his et in sacra peripla paramenta egerunt.

³⁷ Vv. 148-150: In sacra altaria ascendebant saliendo vociferando iubilabant et magometam ipsum in ymnis et laudibus extollebant. Et verum et maximum omnium prophetarum prophetam et destructorem fidei christianorum omnibus extimabatur.

³⁸ Vv. 153-156: Mox etiam templum alte et famose sancte Sophie ascenderunt et Crucem Christi eius cacumine infixam deiecerunt et dirumperunt.

APPENDICE 2

Canto XIII (vv. 1-42)

Dove dice li beneficia de l'Angeli boni.

Alto Factore, dolce et vero Dio,
quanto fo per te ad quisto permissio
3 che integro venisse el penser fio.
Non stimando tanta 'niuri' al crucifisso,
le sante reliquie et corpi sacrati³⁹
6 le pilgiavan presto et troppo spisso.
Vastavan tucti dandol laniati,
al cani poi li porgea ad mangiare
9 como volatil de' corpi inanimati.
Nel sacri calici che sòl consacrare,⁴⁰
per honestà taccio quel era operato,
12 iniurianno non parevan satiare.
Non se porria far alcun dictato
de' gran vituperi facti a' religiose
15 et a servo de Dio che fo li trovato;⁴¹
a' famosi spetali et sacre cose,
et tal destrussion fo che gemmay
18 veder né udire d'altruy pòse.
Foron l'abitacol tucti post'in lay,
che da prima hora de quel tal giorno
21 al mezo del dì foro post'in guay,⁴²
et denudata de qualunca adorno
fosse ne la cità de qualvolgia lege

³⁹ v. 5: Sacra corpora sanctorum laniabant et devastabant et canibus porrigebant.

⁴⁰ v. 10: Multa mala et inhonestissima opera ab ipsis peracta sunt, qui in sacratis calicibus contulerunt.

⁴¹ Vv. 13-15: Vituperose etiam monachas et sacra monasteriorum et ecclesiarum dei detrahebant.

Alia quidem nonnulla mala egerunt in famosis et illustribus ospitalibus et alijs domicilijs que nullatenus possent narrari.

⁴² Vv. 19-21: Nullum habitatorum intus reliquerunt : non latinum, non grecum, non armenum, non iudeum, non alium quemvis hominem se a prima hora diei usque ad meridiem

24 via cavati como pan da forno.
 Le gioie, richezze et robbe di tal grege
 loro prendevan, gridando ad alta voce:
 27 “Viva Magometa, viva ’l nostro rege!”
 Spelunca de latrun fo facta et foce
 di mal furi habitation diserta,
 30 residensa che al christian nòce,⁴³
 et facta poy del mura scoperta,
 privata di soni de tucte campane,
 33 de’ turchi fo replena et coverta.⁴⁴
 Ay quanto se udiva ben lontane
 le voci, sospiri et gran lamenti
 36 che tucte lor persone tornavan strane!
 Or Dio faccia tornar altri venti,
 che vivi cristian non sian perduti,
 39 et de’ lor doli anche sian contenti;
 che prima io li faccia qui venuti,
 sentan lor vera fe’ esser exaltata,
 42 et non se perdan donde son caduti.

totam urbem nudam et inhabitatam ac maldetractatam et desertam reliquerunt, bonis et rebus eiusdem urbis turchis restantibus.

⁴³ Eadem urbem speluncam latronum nefariorum et locum sordidum furium impiorum habitationem et residentiam malefactorium omnem constituerunt.

⁴⁴ Vv. 31-33: destructis ecclesijs et campanis habitatur per turchos.

TRA STORIA E UTOPIA NEI
POEMATA CHRISTIANA DEL PASCOLI

1. *Cenni sul bilinguismo del Pascoli.*

È concorde la critica nell'escludere la discontinuità tra poesia italiana e poesia latina di Giovanni Pascoli, nei temi, nei ritmi, negli accenti, nella tecnica fonosimbolica e onomatopeica. Oltre che nella cronologia. Entra nell'arengo della Accademia Hoeuffiana di Amsterdam, col *Veianius*, nel 1891, che è l'anno delle prime *Myricae*; e la concomitanza prosegue sino alla vigilia della morte, con *Thallusa*, 1911, che è anche l'anno dei *Poemi italici*. Il latino dei *Carmina* non è lingua d'accatto, ricevuta in prestito dalla tradizione umanistica, residuale, riflessa, perché presunta «morta» e dunque inibita di per sé alla poeticità; è invece lingua spontanea, nativa, con caratteri lessicali e sintattico-strutturali di assoluta originalità. Il Carducci la preferiva, addirittura, all'italiano delle *Myricae*. Insomma il Pascoli poeta è nato bilingue, come hanno dimostrato gli studi fondamentali del Traina.¹

Ma il quesito se sia possibile o non la vera poesia in una lingua morta fu dibattuto nei secondi anni trenta. Intervenne, fra gli altri, con un saggio del 1937, Giorgio Pasquali, in termini perentori: «V'è chi non crede a poesia vera in lingua morta. Io mi sentirei di sostenere l'opposto, che ogni

1 A. TRAINA, *Il latino del Pascoli*, Firenze, Le Monnier, 1971, specialmente il capitolo «Il problema del bilinguismo», con le annesse «compresenze» tra il poeta italiano e il poeta latino. Anzi, il latino dei *Carmina* si è dimostrato veramente *la lingua del cuore*, nella quale l'io del poeta «s'è rifugiato e conservato intatto, o più fedele a se stesso» (F. OLIVARI, *Modi e significati del Pascoli latino*, Azzate, Ed. Otto/Nov., 1982, p. 268). Sappiamo che i suoi primi componimenti in latino risalgono agli anni dell'adolescenza urbinata nel collegio degli Scolopi.

letteratura e quindi ogni poesia è in certo senso e in qualche misura letteratura di lingua morta (...). Poesia di lingua morta, dunque, non esiste; o forse ogni poesia è di lingua morta».²

Sulla particolarità del classicismo pascoliano, che non è riconducibile al generale stampo umanistico, insiste il Valgimigli, che ribadisce: «Esso è tutto percorso da una vivida aria che nessuno degli altri agitò, nemmeno dei secoli passati, ed è scosso da fermenti di problemi di sociale e cristiana umanità che nessuno degli altri conobbe», sicché a tale specifico classicismo corrisponde un latino «non formale ed esterno, né raccattato da lessici e da grammatiche; bensì risentito e ricreato come lingua nuova e viva e fresca, dove ogni parola ha la sua vibrazione, il suo respiro, la sua necessità. Perciò questa poesia, quando è poesia, è poesia semplicemente, e l'aggettivo latino niente le toglie e niente le aggiunge».³ Chiudiamo sull'argomento ancora con l'autorevolezza del Traina, che innesta il bilinguismo pascoliano nella categoria estetica, stilistico-espressionistica, del plurilinguismo continiano, nella impossibilità di isolare «il problema della lingua morta da quello della lingua viva».⁴

2. *Tracce di socialismo umanitario nei Poemata Christiana.*

L'ideazione e la stesura dei *Poemata Christiana* maturano nella coscienza artistica del Pascoli nell'ultimo decennio della sua vita, e non certo

² G. PASQUALI, *Poesia latina del Pascoli*, in *Pagine stravaganti di un filologo*. II. a cura di C. F. Russo, Firenze, Le lettere, 1994, pp. 176-177. Ma la opinione del Pasquali era già stata ferma convinzione dello stesso Pascoli che nei *Pensieri scolastici* del 1896 dichiarava: «La lingua della poesia è sempre una lingua morta» (*Prose*, I, con una Premessa di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1952, p. 636; ma vd. anche *ivi*, lo scritto *Un poeta di lingua morta*, p. 155, che è il calabrese Diego Vitrioli).

³ M. VALGIMIGLI, *La poesia latina di Giovanni Pascoli*, Introduzione ai *Carmina*, Milano, Mondadori, 1966, p. XXIX. Per Francesco Flora, quella dei *Carmina* «è una poesia necessaria che arricchisce la letteratura moderna» (*La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1959, p. 97). Fra l'altro, anche per la rilevanza non ripetitivamente quantitativa: 30 poemetti, tutti destinati ai *certamina hoeuftiana*, e 71 liriche ed epigrammi, secondo l'edizione critica di A. Gandiglio (Bologna, Zanichelli, 1930), riprodotta dalla edizione a cura di M. Valgimigli e M. Barchiesi. *Carmina*, sopra citati.

⁴ G. CONTINI, *Il linguaggio del Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi 1974, pp. 219 e segg. e A. TRAINA, *Introduzione a Giovanni Pascoli. Poemi cristiani*, commento di A. Traina e traduzione di E. Mandruzzato, II edizione corretta e aggiornata, con testo latino a fronte, Milano, Rizzoli, 2001, p. 17.

casualmente: *Centurio* (1901), *Paedagogium* (1903), *Fanum Apollinis* (1904), *Agàpe* (1905), *Post occasum urbis* (1907), *Pomponia Graecina* (1909), *Thallusa* (1911). In quel decennio si assiste all'acuirsi della questione sociale sull'onda lunga della *Rerum Novarum* di Leone XIII e all'intensificarsi della lotta di classe, oltre che ai fermenti modernisti che scuotono la coscienza cattolica e attirano l'interesse di autorevoli personalità della cultura anche laica.⁵ Sono avvenimenti che non lasciano indifferente il Pascoli anche per il rilievo nazionale che ha assunto la sua figura. La sua risposta agli eventi è affidata ad alcuni testi del periodo, in prosa e in versi: risposta *en artiste*, ovviamente, che muove da una percezione assai acuta della crisi di una civiltà secolare, che non ebbe il D'Annunzio e solo parzialmente il Fogazzaro. «Io credo – annota nel 1903 in occasione della sesta edizione delle *Myricae* – che il male di cui tutti soffriamo e che è così aggravato da cercare impazienti le cure più strane e diverse, è un grande residuo di crudeltà che circola per tutte le vene della società umana, la quale non vorrebbe essere di belve». Crisi che coinvolge scienza e fede, istituzioni politiche e costumi, ma che si abbatte con più accanimento, nelle sue ripercussioni, sugli strati socialmente più deboli, sui più indifesi, mentre, al tempo stesso, accentua l'angoscia dell'esistere, l'enigma e l'inermità della storia, la sensazione del mistero della vita e della morte. A debellare il grande residuo di crudeltà, che il Pascoli ha espresso a tinte cupe nel poema conviviale *Gog e Magog* del 1904, non restano che una religione dell'amore, il cristianesimo senza dogmi, naturale, che il Pascoli rinviene anche nella cultura classica, di un Virgilio e di un Orazio, ed un socialismo «dell'umanità e non di una classe», che sostituisca alla ferrea legge della «Giustizia», inalberata dal «cieco e gelido socialismo di Marx», la legge morale della «Pietà»: un socialismo laico, ma intriso di spiriti cristiani. La «Giustizia» ha provocato guerre, la «Pietà» l'utopia salvifica della «pace perpetua», come aspirazione suprema della coscienza universale.⁶ Nel

⁵ Rinvio a due soli studiosi: G. PROCACCI, *La lotta di classe in Italia agli inizi del secolo XX*, Roma, Editori Riuniti, 1970 e P. Scoppola, *Crisi modernista e rinnovamento cattolico*, Bologna, Il Mulino, 1969.

⁶ Cfr. F. FLORA, *Pietà sociale e socialismo*, in *op. cit.* pp. 39-45 e il più recente A. VARNI, *Il giovane Pascoli e il socialismo* in «Rivista pascoliana», 4 (1992), pp. 27-34: quel socialismo della giovinezza bolognese, all'ombra di Andrea Costa e del magistero carducciano che il Pascoli non rinnegherà negli anni maturi. Mi limito a riportare gli ultimi versi del citato poema conviviale: *S'affacciò l'Orda, e vide la pianura, / le città bianche presso le fiumane, / e bionde messi e bovi alla pastura. // Sboccò bramendo, e il mondo le fu pane.* Per il periodo bolognese, ancora utile C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 127-131.

contempo si rafforzava nel Pascoli la consapevolezza della funzione educativa altrettanto umanitaria della poesia: cioè di una poesia che renda l'uomo «più umano», come egli lascia dire ad Orazio: «Concedimi ora, o bosco, mentre sono qui sdraiato sotto le medesime ombre di meditare i carmi consueti (*carmina quae soleo meditari*), che rendano più umana la schiatta umana (*quae genus humanum faciant humanius*), sino a che essa si spogli di ogni traccia bestiale (*dum brutum sibi demserit omne*)». ⁷

In relazione al movimento modernista, sembra probantemente indiziario dell'attenzione pascoliana ad esso il discorso pronunciato a Pisa nel 1905 per il cinquantennio sacerdotale di Geremia Bonomelli, *La Messa d'oro*, in cui rivendica la priorità assoluta della carità, tra le virtù teologali, l'agàpe, l'amore, sulla scorta di San Paolo: «Fede, speranza, carità sono tre, ma la maggiore è la carità» (*Ad Corinthios* I, XIII, 13). ⁸ Un rinverdimento poetico del cristianesimo delle origini, dunque, si affaccia al cuore del Pascoli, con il segreto bisogno di stemperare i grumi della propria e altrui angoscia esistenziale ed anche al fine di preservare l'umanità del millenio incipiente dall'insorgere di nuove «Ninive e Babilonie, Cartagini e Rome, mostruose, enormi, infinite», che accentuerebbero la disuguaglianza tra le genti. ⁹

Anche nei *Poemata Christiana* il Pascoli rimane uomo moderno, perché, come conclude il Pasquali, «la dottrina etica del cristianesimo è per lui come per ognuno di noi uomini del ventesimo secolo, credenti e non credenti, qualche cosa di incondizionato. Il paganesimo è uno stato d'animo letterario o una farsa, perché millenni di vita cristiana né debbono né possono essere avulsi dal cuore umano. Ma cristiani non sono soltanto la schiava Thallusa e la patrizia Pomponia Graecina e il ragazzino orientale Alexamenos (del *Paedagogium*), ma anche l'Orazio del *Fanum Vaeunae* e della *Phidyle* (del *Liber de poetis*)». ¹⁰

⁷ *Fanum Vaeunae*, del «Liber de poetis», (nei *Carmina* cit.), la traduzione è di A. MOCCHINO. Ma anche nel discorso *L'Avvento* del 1901 aveva affermato, auspicando, che «dall'*homo sapiens* o ragionevole si svolge l'*homo* che io dirò *humanus*» (*Prose*, I, p. 219) e con più forza ideale e morale in *L'era nuova* del 1899 (*ivi*, pp. 106-123).

⁸ *Prose*, I, pp. 269-270. Sul Bonomelli, vd. P. SCOPPOLA, *op. cit.*, passim.

⁹ *Una sagra* (1900) in *Prose* I, pp. 168-169.

¹⁰ G. PASQUALI, *op. cit.* p. 189; il suo saggio, come si è detto, risale al 1937. E per Virgilio, «precursore del cristianesimo», vd. almeno *La mia scuola di grammatica* (*Prose*, I, pp. 261-262), in cui leggiamo inoltre: «Nel sacrificio è per me l'essenza del cristianesimo e credo che si possa essere cristiani senza credere a uno solo dei suoi dogmi metafisici» (p. 256). Nel suo bel saggio, *Pascoli e gli albori del cristianesimo*, Emilio Pasquini ricalca: «Il noto tolstoismo di Pascoli s'incontrava dunque col suo particolare francescanesimo nel dar ragione di un peculiarissimo modo di rapportarsi al cristianesimo» in «Rivista pascoliana», 3 (1991), p. 114.

3. *Vere hic homo iustus erat* (v. 178).

L'arco di tempo cui si richiamano i sette *Poemata Christiana* abbraccia poco meno dei primi sei secoli dell'era cristiana, dagli albori, con il *Centurio*, al pontificato di Gregorio Magno, con il *Post occasum urbis*, che preannuncia il tramonto della «città eterna» e la fine del paganesimo, con *Fanum Apollinis*. Fra i due estremi, la «buona novella» si diffonde in tutti gli strati sociali, con *Thallusa*, *Pomponia Graecina* e *Agàpe*, scatenando le persecuzioni, con *Paedagogium*.¹¹

Lo spunto ideativo del *Centurio* è offerto da un passo del *Vangelo di Luca* (XXIII, 47), che recita: *Videns autem centurio quod factum fuerat, glorificavit Deum dicens: - Vere hic homo iustus erat* («Il centurione, riflettendo su quanto era accaduto, rese gloria a Dio, esclamando: - Veramente era costui un uomo giusto»). Questo poemetto si può, a ragione, considerare «il manifesto» dell'intero ciclo dei *Poemata*. Nel vecchio ufficiale romano in pensione si mescolano e si scontrano memoria e coscienza: ricordi non più gratificanti di guerre, stermini di popoli, saccheggi di città, e presentimenti di un'epoca nuova, non più dominata dalla fallace *pax romana* bensì, agostinianamente, dalla *pax christiana* del *De civitate Dei*.

La *fabula* del poemetto è presto detta. Etrio, dopo quarant'anni di servizio militare, si gode la quiescenza con lunghe passeggiate per le stradicciole del suo villaggio natio, nel Lazio; ma non senza che lo riassalgano nell'immaginazione fantasmi del passato. Un giorno il centurione s'imbatte in uno «sciame» di fanciulli, appena sbucati dalla scuola, con le loro cassette e tavolette cerate (*pueri loculos tabulamque gerentes*), che lo circondano schiamazzando: *Dic aquilas, dic arma - fremunt - dic bella cruoremque*. Il vecchio li accontenta; le domande incalzano, ma s'insinua lentamente nell'animo di Etrio un dissimulato disgusto per i racconti di guerra, che i suoi scalpitanti rampolli dei padroni del mondo (*rerum domini*) pretendono con petulanza; e sbotta, se pur bonario (son sempre dei fanciulli): *Olim... / Semper ego ut mera bella crepem?... Sed est et quod torquat ora* («Un giorno... Ma solo e sempre di guerra debbo io parlare? C'è pure, talvolta, qualcosa che fa storcer la bocca»); e con progressiva studiata accortezza narra quanto ha visto con i propri occhi di quell'«uomo straordinario» finito sulla croce. Dagli episodi di guerra si passa ad episodi

¹¹ Cfr. A. TRAINA, *Introduzione ai Poemi cristiani*, cit., pp. 27-28. Mi servirò di questa edizione per le citazioni del testo latino, ma la traduzione sarà sempre mia, liberamente seguita o preceduta o intervallata dal passo corrispondente, per rendere in parte la semanticità originaria.

della vita di Gesù; ma se i primi entusiasmano quei frugoli bellicosi, i secondi incuriosiscono soltanto.¹²

Eppure gli episodi della vita di Gesù, per quel loro alone pressoché surreale, dovrebbero eccitare la loro fantasia. Ecco il Galileo, in un ameno lago, librato su una barca, tra cielo e mare, che ammaestrava una folla ingente, assiepata sulla riva, *tamquam pueros pater ipse docebat* («come un padre, i suoi figli»). E ancora, sempre introdotto a sorpresa dall'avverbio indeterminato «un tempo» (*olim*), quell'Uomo che siede tra bambini, che le madri si affrettavano a portargli da presso, perché li accarezzasse (*Matres teneros hinc inde ferebant / infantes, quos ille quidem contingeret*), mentre proprio i suoi compagni se ne indispettivano (*At comites simul obiurgare, minari, matribus irasci*) e quel «maestro» li rabboniva. Infine, e siamo al culmine della *suspense* sempre più tesa per il reiterarsi quadruplicato dell'*Olim*, il tripudio della gente, che reca in mano *ramos pallentis olivae*, per quell'Uomo, *vectum asella*; e che, procedendo tra la calca, nella «città santa», riconosce il centurione sussurrandogli una «parola», che risuonerà assai strana alle orecchie di quei fanciulli. È la parola «pace», che riecheggerà ammonitrice agli uomini di buona volontà, lì, su quel poggio che dà pasto ai corvi (*grumum qui corvos pascit ad urbem*). Un barlume di autocoscienza il Pascoli attribuisce al centurione (*mihī sceleris letique ministro*) nell'incontro folgorante con Gesù a Gerusalemme; nessuno invece ai fanciulli, forse perché privi di ogni esperienza di vita, e che dunque risentono nel loro inconscio la mitologia della violenza dei padri. È la mitologia che continua a rivendicare il figlio di Albino, l'esattore usuraio del villaggio, che torna a chiedere a Etrio: *Dic etiam: nobis terrarum impervius ullus angulus est? Quem nos non vicimus, est quis?* («Dicci ancora; c'è angolo alcuno della terra per noi inaccessibile? C'è tuttora chi noi non abbiamo vinto?»).¹³

¹² Per gli episodi di guerra, il Pascoli si avvale degli storici Cornelio Tacito, Plinio il Vecchio e Anneo Floro, da lui stesso richiamati: per gli episodi della vita di Gesù le fonti primarie sono i quattro evangeli. Nella rievocazione sia degli uni che degli altri, agisce la tipica poetica della memoria del Pascoli, che però nel *Centurio* è sostanzialmente scevra di rimpianti; nel poemetto non cristiano *Senex Corycius*, invece, che pure presenta analogie psicologiche, la memoria si vela di tristezza. Su questo poemetto rimando alla pregevole edizioncina con introduzione, traduzione e note esegetiche di P. DE STEFANO, *Il Vecchio di Taranto*, Taranto, Centro Studi di Italianistica, 1990.

¹³ Sul figlio di Albino riportiamo questa chiosa di Adolfo Gandiglio dal commento del TRAINA, *Poemi cristiani*, cit. p. 162: «Simbolo già in ORAZIO, *Arte poetica*, 327, dell'edu-

In *Centurio*, la trama narrativa è come trapunta liricamente dal gorgheggio degli uccelli, che per la sua dislocazione strutturale nella compagine semantica, riveste precisi caratteri simbolici, e al tempo stesso istaura un rapporto, una *liaison*, tra il vecchio Etrio e i fanciulli, pur nella radicale diversità psicologico-emozionale, l'uno nel raccontare e gli altri nel recepire. È il rapporto di cui si legge nel *Fanciullino*: «L'invisibile fanciullo (ch'è dentro ognuno di noi) si pèrita vicino al giovane più che accanto all'uomo fatto e al vecchio, perché più dissimile a sé vede quello che questi. Il giovane in vero di rado e fuggevolmente si trattiene col fanciullo; perché ne disdegna la conversazione, come chi si vergogni d'un passato troppo recente. Ma l'uomo riposato ama parlare con lui e udirne il chiacchiericcio e rispondergli a tono e grave; e l'armonia di quelle voci è assai dolce ad ascoltare, come d'un usignolo che gorgheggi presso un ruscello che mormora». ¹⁴ Il centurione vaga tra i campi, mira i filari delle viti a scacchiera, che gli rammentano le legioni, *at aves non signa canebant* («ma uccelli non le trombe cantavano»); e quel canto lo restituisce ad una realtà di serena pace.

Quando i monelli improvvisamente ammutoliscono (*ore favent*), a un cenno col dito di Etrio che si accinge a riprendere il racconto (*vix hic dicturus digitum bene sustulit*), si ode d'improvviso tutt'intorno il rapido garrire delle rondini (*circum velox auditur hirundo*). E ancora le rondini – ricorda bene il centurione – volitando sussurravano, in una lingua incomprendibile dagli uomini, (*barbara sed lingua, et non intelligitur*), all'orecchio del derelitto sulla croce non si sa che cosa (*sicut memini, cum prorsus in aure non homini soli nisi quid garriret hirundo*). Né sembra vogliano allontanarsi da quel poggio maledetto le rondini; che anzi si infittiscono a schiera, mentre in cielo navigano rosee nubi, quando al calar delle tenebre cessa lo schiamazzo, si allenta la tensione, e la feccia della città è sfollata (*Veniente tamen iam vespere clamor / et tumor hinc et faex omnis concesserat urbis / ... Multa,*

cazione materialmente gretta che i romani impartivano ai fanciulli». La notizia che il padre fosse un *fenerator* (usuraio) è scolio dello pseudo-Acrone. «In questa chiusa – postilla Raffaele De Lorenzis – lo stesso figlio di Albino, con quella domanda assolutamente inaspettata dopo il commovente racconto del centurione, serve al poeta per far intendere, d'un tratto, al lettore, quale profondo abisso intercedesse tra la sfrenata cupidigia di dominio, propria dei Romani, e l'elevazione spirituale necessaria per intendere il novissimo verbo di Gesù» (*Introduzione a GIOVANNI PASCOLI, Poemetti cristiani*, Firenze, Le Monnier, 1922, pp. 15-16).

¹⁴ *Il fanciullino*, a cura e con un saggio di G. AGAMBEN, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 25 e segg.

ut nunc, pueri, circum volitabat hirundo, / et roseas memini fluitare per aera nubes). L'ascendenza biblica delle rondini sul «colle dei Crani» non attenua l'intenzione simbolica del poeta, che in quel prolungato intermittente garrire coglie l'eco infinita dell'appello alla pace, quale messaggio estremo di salvezza universale.¹⁵

4. *Flet Thallusa canens, aequae memor, immemor aequae.* (v. 180)

Piange *Thallusa* e canta, egualmente ricorda e non ricorda, come la Ofelia shakespeariana, alla quale, se pure per ragioni diverse, è da paragonare per la intensa drammaticità interiore. In questo poemetto, come in *Pamponia Graecina*, *Agàpe*, *Paedagogium*, il messaggio cristiano è colto nella dimensione dell'umano dolore, della sofferenza redentrice, diremmo manzonianamente.

La notizia della vittoria al concorso di Amsterdam giunse al Pascoli qualche giorno prima della morte, avvenuta il 6 aprile 1912. L'aveva attesa a lungo, con trepidazione, tanto più che l'infermità che lo costringeva a letto, non si allentava. Sarebbe stato il canto del cigno. La motivazione della vittoria non poteva essere più lusinghiera: *Carmen eximium quo vix cogitari quidnam possit praestantius* («Poema eccelso del quale non si potrebbe immaginare nulla di più perfetto»). Infatti, nel leggerlo, gli accademici, ignorando ancora il nome dell'autore, non ad altri pensarono che a Giovanni Pascoli:¹⁶ per la catturante delicatezza dei sentimenti, non nuova a quei giudici, per la fine introspezione psicologica, per l'ineguagliata forza espressiva, per la ingenua sensibilità sociale; aspetti che hanno poi fatto ritenere, pressoché unanimemente, *Thallusa*, il capolavoro in assoluto del *corpus* latino del Pascoli.

Se nel *Centurio* la rievocazione del cristianesimo delle origini oscillava

¹⁵ Cfr. C. F. GOFFIS, *Pascoli antico e nuovo*, Brescia, La Scuola, 1969, p. 261. A questo messaggio del *Centurio* riconduce il poema conviviale «La buona novella in occidente» di poco anteriore al poemetto: *Vegliava, il Geta... Entrò l'angelo: pace! / disse. E nella infinita urbe dei forti / sol quegli intese. E chiuse gli occhi in pace. / Sol esso udì: tua lo ridisse ai morti, / e i morti ai morti, e le tombe alle tombe, / e non sapeano i sette colli assorti, / ciò che voi sapevate, o catacombe: triste presagio delle persecuzioni cristiane, cui si riferirà il poemetto *Pomponia Graecina*.*

¹⁶ Cfr. M. VALGIMIGLI, *op. cit.* p. XXXVII. La sorella Mariù (*Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961, pp. 996 e segg.) riferisce che, appena giunta la notizia della vittoria, il poeta, poco prima che spirasse, le rivolse ansimando questa domanda: «Mariù, non ti pare che il mio poemetto *Thallusa* possa rendere meno acuta la lotta di classe in Italia, e commuovere il cuore dei ricchi a favore dei poveri?», con l'assenso scontato della sorella. Si era nel 1912, e l'auspicio del Pascoli non sembra si sia a tutt'oggi avverato, alle soglie del terzo millennio cristiano.

tra storia e mito, per intendere *Thallusa* – scrive Ermenegildo Pistelli – «non c'è bisogno di riposte notizie storiche e archeologiche, e neppure di alcuno sforzo per adattarci a uno speciale ambiente diverso e lontano dal nostro. In nessun componimento la ricostruzione è così profondamente ed esclusivamente umana come in questo».¹⁷

Due sono i motivi ispiratori di fondo del poemetto: uno di natura storico-sociale, l'istituto giuridico della schiavitù nella società pagana; l'altro è lo sconfinato amore materno, che annulla la diversità di classe tra matrone e schiave, tra il bambino sottratto a *Thallusa*, perché schiava e cristiana, e il bimbo della matrona da lei cullato. La esecrazione pascoliana della schiavitù, col suo *ius vitae et necis*, affonda, certo, la sua prima radice nel socialismo umanitario non materialistico del poeta, ma attinge motivo ulteriore in quell'umanesimo perenne, in quella «intima cristianità delle letterature classiche», da lui rivendicata nella prolusione pisana del 1903, «La mia scuola di grammatica».¹⁸

Il poemetto si apre con un delicato riquadro, realistico e insieme simpatico: la giovane schiava riconduce a casa dalla scuola i due figlioletti della sua padrona, tenuti stretti a sé per mano, l'uno con la destra e l'altro con la sinistra, *hand invitos sed saepe morantes* («docili ma spesso lenti nel procedere»). Si fermano presso bottegucce, riboccanti di ninnoli (*armillis bullisque catellisque*) o dinnanzi a tavoli imbanditi di leccornie fumiganti. Con essi sosta anche *Thallusa*, del pari incantata ma che alla vista di quelle squisitezze, a lei sconosciute, indugia ancor di più, tanto che il più piccino si affretta ad offrirle la sua monetina ancora in serbo perché possa comprarsene: *balbutit puer: I; numquam tetigisti crustula, quo nil dulcius*. Il gesto commuove la donna, che, non più corrucciata, gli accarezza la testina dolcemente e bisbiglia: – *Lucille, quid offers non adeo parvae belluria servae? / Haec ede tu: rodant haec mures dulcia dulces* («Mio Lucietto, perché offri i dolciumi a una schiava ormai fattasi grande? Mangiali tu piuttosto; o semmai se li rosicchino i topini»). Ma l'immagine improvvisa dei topini le riporta alla memoria

¹⁷ In L. VISCHI (a cura di), *Poemetti latini*, Milano, Mondadori, 1954, p. 23.

¹⁸ Cfr. nota 10. Le fonti di *Thallusa* sono esclusivamente letterarie: il verso virgiliano *Incipe, parve puer (intra, n. 22)*; la strofe della *Pentecoste* manzoniana, *Perché, baciando i pargoli, / la schiava ancor sospira? / E il sen che nutre i liberi / invidiando mira?*. Il Traina ipotizza una terza fonte, il mito di Ispipile della *Tebaide* di STAZIO (vd. *Thallusa*, Introduzione, testo, traduzione e commento a cura di A. Traina, terza edizione corretta e aggiornata, Bologna, Patron, 1993, *Appendice II. Una fonte di Thallusa?*, pp. 104-106. Questa edizione raccoglie anche una preziosa *Preistoria di Thallusa*, già pubblicata in «Belfagor», 25, 1970).

la sua creaturina, strappatale appena nata: si abbandona alle lagrime e ricompare sul suo volto il rancore. Bisogna far presto a rincasare, o il padrone le riserverà le solite aspre rampogne; e si trascina con strattoni i due piccoli, che d'un tratto smettono il loro chiacchierio e si affrettano, *binisqui tolutim passibus aequant / singula Thallusae vestigia* («trotterellando eguagliano con due passetti ogni passo di Thallusa»). Intanto, sbotta con la moglie il padrone per il pur lieve ritardo della schiava, e annuncia di averla già ceduta ad altri; anzitutto perché Thallusa bazzica con la «marmaglia cristiana» («Chresti sectam») e può, a lungo, plagiargli i figli, che viene costatando troppo legati a quella schiava.¹⁹ Invano Gaia, la moglie, pagana anch'essa, adduce attenuanti: *Verum frugi est patiensque laboris / et caros pueros habet et pueris est cara* («Ma è frugale, laboriosa, ha cari i nostri bambini e lei è cara ad essi»). La donna, insomma, oppone all'*auctoritas* del padre padrone il suo istinto materno, che sa di avere in comune con la schiava. Il dato di natura prevale sul pregiudizio sociale. Alle premure di *Thallusa*, infatti, non esita ad affidar il suo terzogenito ancora lattante, quando ella deve recarsi a celebrare con le amiche i riti della Dea Bona.²⁰ Così la schiava resta sola in quella casa non sua, ma che pure, in qualche modo, illusoriamente, le ricrea nella immaginazione il tepore affettivo del *nido*. Disinganno atroce: il *nido*, veramente suo è stato infranto: le è stato ucciso il marito, che per primo l'aveva avviata alla fede cristiana e alla religione dell'amore fra gli uomini, le è stata rapita, appena nata, l'unica sua creatura, e questi ricordi le sconvolgono la mente. Sogguarda di traverso gli abbracci affettuosi tra i figli e la matrona (*Dulces complexus limis Thallusa tuetur*); le si schianta il cuore come depredata dei suoi affetti e *Thallusa* si abbandona a un impeto di odio. Il lungo monologo, che occupa la parte centrale del poemetto, ne rivela una vera e propria *degradazione*, la quale, peraltro, rientra nella prospettiva estetica di un realismo psicologico. L'animo di *Thallusa* è lacerato tra speranza (cristiana) e disperazione (schiavile), tra fede ingenua e rivolta emotiva sino alla dissacrazione. Vi si susseguono sarcastiche imprecazioni che sfociano nella empietà: «Va felice, Gaia, e a te la Dea Bona sia propizia come a me fu il *buon*

¹⁹ Nel testo il padrone è indicato col pronome personale *Ipse*, con la *i* maiuscola: *Quam metuo mihi ne redeat maturius Ipse / ac iam poscat aquam*. Trascrivo la chiosa esegetica di Traina (*op. cit.* p. 163): «Questo pronome indica il padrone di casa» (G. PASCOLI, *Lyra*, p. 46). Inoltre: «*poscat aquam*: per lavarsi le mani prima della cena», compito che spettava alla schiava (U. E. PAOLI, *Vita Romana*, Firenze, Le Monnier, 1954, p. 126).

²⁰ È antica divinità della vegetazione e della fecondità: i riti si svolgevano in luoghi segreti tra sole donne.

Dio, e al ritorno possa tu vedere la culla del tuo piccino, come io vidi quella del mio, al mio rientro; *dulcique fruaris alumno / non magis atque egomet, cui frustra lacte tumentes / abreptum puerum non invenere papillae* («e possa goderti la soave tua creatura non più che io stesso la mia, che, strappatami, non ritrovarono più le mammelle gonfie di latte»). Siamo ormai al delirio, che la figura retorica del *climax* rende con grande efficacia espressiva. La immaginazione allucinata della schiava è fissa sul viso evanescente del suo bimbo: morirò certo, gli sussurra, ma risorgerò e tuttavia, figlioletto mio, non ti vedrò nel primo fiore, quando col mio sorriso ricercavo il tuo (*parve puer, te non in primo flore videbo, / cum risum risu tentabam promere primum*). Perché non può riconoscermi – insiste quella infelice – come la mamma sua, *mihī qui non riserit umquam!* («egli che mai ha potuto sorridere a me»). Un dolore che le serra la gola, né Dio stesso può nulla, né la morte (*Nil contra Deus ipse potest, nil ipsa potest mors*). E nel suo scatto estremo *Thallusa* maledice Tertullo e la culla in cui vagiva, la casa intera, con la padrona e quei bambini che ella riprendeva dalla scuola ed a lei affezionati. *Dum furit et cunctos optat vanescere flammis / seque una, tenui tintinnant, ut putat, aures / murmure, mox agni tamquam sine matre relictī / vox animum temptat. Tremibundo palpitat omnis / vagitu domus. Infelix Thallusa, vocaris! / Novisti vocem. Matrem vox illa vocat te.* («Mentre così vaneggia e brama che tutti siano avvolti dalle fiamme, insieme con lei, le giunge all'orecchio – così crede – la voce come di agnellino abbandonato dalla madre, che le tocca il cuore. Tutta la casa palpita di un tremulo vagito. Quella voce chiama te, povera *Thallusa!* La conosci, quella voce. T'invoca mamma quella voce»).

Si è spento quel bieco baleno di vendetta, e quando Tertullo si sveglia, per quietarlo gli canta la ninna-nanna, così come la canterebbe al suo bimbo perduto: *Ocelle mi, quid est quod vis apertus esse?* («Occhiuzzo mio, che cosa è che ti fa stare sveglio?»); *Ocelle mi, quid est quod usque me tueris?* («Occhiuzzo mio, che è per cui mi guardi così fisso?»); e *Thallusa*, in un trasporto di complice tenerezza, ama immaginare che quello sguardo fisso sia un segno di partecipazione del piccolo al proprio dolore; ma soggiunge: *Sum servuli quidem vix mater ipsa serva. / Genis tuis tegaris: liberam videbis* («Sono madre a stento di un piccolo schiavo, schiava io stessa. Chiudi le tue palpebre: mi rivedrai libera»)²¹ Ma il senso di una maternità soffocata esige altri sfoghi e la nenia dolorosa prosegue: *Ocelle, qui tueris usquequaque*

²¹ Riporto la nota esegetica di M. BARCHIESI (*Carmina*, cit. p. 638): «*Vix mater* e v. 128 *nomine coniunx* (riferito da *Thallusa* al marito che le è stato ucciso). Matrimonio e maternità per gli schiavi non erano che nomi: non può dirsi sposa e madre colei a cui il marito o il figlio possano essere strappati ad ogni istante e per sempre dall'arbitrio del padrone».

per la *superstitio externa*, è radicale, assoluto (*Annales*, XV, 44), perché sovvertitrice del *mos maiorum* sul piano dei comportamenti pubblici, della *pax romana* sotto il profilo politico-istituzionale, e del sistema egemonico *utriusque ordinis* dal punto di vista sociale. *Superstitio exitialis*, per il più nefando dei crimini che viene imputato ai seguaci del *Christus*: l'*odium generis humani*, che poi, per ritorsione, avrebbe scatenato contro di essi l'odio di tutti gli altri popoli, compresi gli ebrei.²⁶ La separazione dei valori politici dai valori spirituali costituiva l'asse rivoluzionario della nuova fede, all'insegna dell'amore, della *charitas* paolina. Troppo stridente, dunque, il contrasto tra ideologia e prassi imperiale e cristianesimo, perché, assumendo a pretesto l'incendio del 64, non si desse sfogo alla più feroce delle persecuzioni. Ma, come scrive Ernesto Buonaiuti, l'incendio e la repressione «costituiscono il battesimo storico della comunità romana e più genericamente della chiesa nei suoi contatti col potere politico».²⁷

In *Pomponia Graecina*, i valori politici sono rappresentati dall'autoritarismo di Plauzio, *Flamen dialis*, e perciò insignito di un crisma ufficiale; nonché, fra le mura domestiche, *pater et herus* («padre e padrone»). I valori spirituali sono invece rivendicati, nella loro superiorità non soltanto in ambito privato, dalla fermezza di Pomponia; valori che ella conserva in cuor suo anche quando il marito le pone l'alternativa crudele tra il sacrificare agli dei, secondo «il buon costume degli antichi padri» (*O domus antiquis quae stabas moribus*, proclama Plauzio), e la separazione dal figlio;²⁸ in definitiva, quando è in gioco senza scampo o la salvezza o la perdizione eterna, sia di lei che della sua creatura.

²⁶ Nel citato capitolo degli *Annales*, Tacito prosegue: «*Auctor nominis eius Christus*, sotto il principato di Tiberio, ad opera del procuratore Ponzio Pilato, *supplicio affectus erat* («era stato giustiziato»); e tuttavia repressa per il momento *exitibilis superstitio rursus erumpebat* («la rovinosa superstizione erompeva di nuovo»), non soltanto nella Giudea, *originem eius mali*, ma anche per Roma, *quo cuncta undique atrocitas aut pudenda confluunt celebranturque* («dove tutte le atrocità e vergogne confluiscono da ogni parte e sono celebrate» (vd. C. MARCHESI, *Tacito*, II ed. riveduta, Milano-Messina, Principato, 1944, pp. 164-170).

²⁷ E. BUONAIUTI, *Storia del Cristianesimo*, I, *Evo Antico*, II ed. Milano, Dall'Oglio 1944, p. 214; ma va letto l'intero capitolo *Cristianesimo e Impero* per risalire alla corrusca temperie storica e ideale che fa da scenario al poemetto qui in esame. Non meno utili e più dettagliate le prime testimonianze pagane raccolte e studiate da A. OMODEO, *Il cristianesimo nel secondo secolo*, Napoli, Libreria Scientifica Editore, s.d. (ma 1947), pp. 17-27.

²⁸ Il *pater et herus* si appella alla più autorevole fonte del prestigio della sua casa il *pater Ennius* del quale riprende solennemente il fatidico esametro del poema eroico della romanità *Annales: Moribus antiquis res stat Romana virisque*, riportato da CICERONE *auf ewig* nel *De republica* V, 1, 1).

La struttura del poemetto è dunque assai più articolata che negli altri. Accanto a Pomponia, in funzione eponima e ideologicamente epesegetica, appare Plauzio, in funzione antagonista e tutoria della continuità della tradizione, non soltanto domestica; tradizione peraltro, che già il padre di Pomponia non ha riconosciuto nella sua assolutezza inibitoria, pur nella propria illibatezza di vita. Offensivo, dunque, per la figlia, lo scherno che il marito invece gli riserva: *Tu dedignaris... An ipso Graecino patre? Quam molli qui pectore Roman / venerit ex Asia, posita feritate Quirina, / novimus ...* («Tu ti sdegni. Ma a renderti seguace di un criminale in croce, è forse lo stesso tuo padre Grecino? Sappiamo come, deposta la romana fierezza, sia ritornato dall'Asia a Roma da rammollito»).²⁹ Non marginali, se pure sfumate, le figure dei due fanciulli, il piccolo Aulo e Grecino il cuginetto, che incarnano la innocenza intatta a livello individuale all'alba dell'esistenza, come il cristianesimo, nella sua originaria purezza, incarna l'aspirazione all'innocenza dell'intero mondo umano: aspirazione insopprimibile e già avvertita in epoca pagana con la mitica età di Saturno, *sotto cui giacque ogni malizia morta* (*Pd. XXI, 27*).

Il tenore di vita, cristianamente appartato e riservato, è motivo di maligne mormorazioni del volgo: *Quid habet Graecina, quod intus sic servet?* («Che cosa ha mai Grecina, che se ne sta sempre tappata in casa?»); ha da poco potuto riabbracciare il consorte, di ritorno in trionfo dalla Britannia, e tuttavia se ne sta corrucciata (*angitur*); ha in odio, infelice, la luce del giorno e si nasconde nell'ombra (*odit aegra diem, latet in tenebris*), in quali templi degli dei si aggira, per pregare o per rendere grazie? (*supplex aut grates habitura?*)».

Si affretta a deferire all'orecchio del principe l'immane ruffiano, con la solita vischiosità adulatoria: «Temo proprio che qualche *superstitio non sprete servis* («ben accolta dagli schiavi») abbia intaccato *ampli flaminis uxorem Graecinam*; cosa che non vorrei proprio credere (*credere nolim*)». ³⁰

²⁹ OVIDIO, nelle *Epistulae ex Ponto* (I, 6), esprime ben diverso giudizio di un Pomponio Grecino, identificato dal Pascoli col padre di Pomponia: uomo colto, di carattere mite e di animo liberale.

³⁰ Nella Roma neroniana la genia dei delatori era una fungaia. Bisogna attendere Traiano, l'*optimus princeps*, perché il fenomeno sia controllato. Il problema fu posto all'imperatore da Plinio il giovane, governatore della Bitinia fra il 111 e il 113, inviandogli due lettere del *libro X* (96 e 97), cui seguì la breve replica di Traiano: non dar credito alla delazione ma i pertinaci nel rifiuto del sacrificio agli dei, *puniendi sunt* (vd. A. OMODEO, *op. cit.*, pp. 28 e segg.).

Non v'è dubbio: è rea confessata (*tum rea fit mulier*). Seguono il processo e l'intimazione del marito, cui Pomponia replica reclamando la propria intemperanza, la devozione al consorte e al figlio, l'amore per la casa; con il richiamo alla saggezza evangelica: «la bontà di un albero si conosce dal frutto: e nessuno ha mai colto l'uva dai pruni» (*frux unicum arbori index: / nemo de spinis umquam collegit uvam*, Matteo, VII, 16-18). Una tregua apparente nel contrasto insanabile; quando, infatti, il *flamine diale*, investito, come tale, dall'autorità dell'imperatore (che è Nerone), impone di versare i grani d'incenso sull'altare degli dei, imputandole un presunto *humani generis contemptus* («il disprezzo nell'uman genere»), Pomponia, *extollens secura caput*, ribatte: *falso! Nam fratrum quasi convictum coetumque sororum / ipso patre Deo nostrum genus putamus* («È falso! Perché noi crediamo come una comunanza di fratelli e una società di sorelle il nostro genere umano, con lo stesso Dio quale padre»). Che è la temuta, esplicita, e invano scongiurata, professione di fede cristiana di Pomponia. L'epilogo è ineluttabile: il figlio resterà col padre e la donna può pure andar via da quella casa; altrimenti sarebbe stata una riprova che la *superstitio externa* già serpeggiava fra le classi alte di Roma.

Ma a richiamare Pomponia alla realtà dell'evento inaspettato dell'abiura è la voce del suo figlioletto che chiede di lei: *Tum vox auditur, gracilisque silentia rumpit, / custodem pueri patulo rogitantis in oeco* («Si ode allora una voce fievole che rompe il silenzio, di fanciullo che domanda insistente al custode nella vasta sala»). *Mater ubi est?*, replicato tre volte con un crescendo angoscioso, che fa quasi balzare il cuore dal petto alla donna (*Cohibet cor palmis perdita mater*).

Nei primi tempi cristiani, che son quelli del poemetto, la professione della nuova fede oscillava, di necessità, tra velleità eroiche e ripiegamenti solipsistici: gli estremi emotivi fra i quali si muove il travaglio interiore di Pomponia, che è cristiana ma pur sempre una patrizia. In lei l'adesione ai dettami di un culto straniero non si configura che come un pur sincero atto intellettuale, favorito da una cultura raffinata (quella del padre, invisita a Plauzio); mentre nella schiava Thallusa nasce quasi da pulsioni istintive, prelogiche, fanciullesche, perché la predicazione cristiana dell'uguaglianza e della fratellanza universale la appaga nel suo bisogno naturale di riscatto umano, prima ancora che sociale. Le accomuna però il dramma di una maternità offesa e lacerata, del *nido* brutalmente negato, che la schiava si ricompone illusoriamente riversando nel bimbetto della padrona quelle effusioni traboccanti che l'immaginazione, sempre più accesa, riserva al suo, nel sogno ricorrente di riabbracciarlo; Pomponia, col pianto nel cuo-

re (*lacrimis mater inusta*), lo ricompone nello sforzo di ripristinare l'intatta tenerezza con la quale era solita raccontare al suo piccolo Aulo, ormai senza più il cuginetto, compagno di giochi, favole dilette, come quella della pecorella smarrita o della monetina perduta (*Luca*, XI, 1-10). Lo aveva particolarmente scosso la favola del figliol prodigo (*Luca*, XV, 11-32), e insiste per riascoltarla da lei, soltanto da lei, perché nessun altro sa narrare come la sua mamma: *Hoc, matercula narra; nam tu sola vales hoc enarrare diserta*. Ma questo riaffiorare dal fondo di una memoria ormai sconvolta un prius irreversibile di intimità domestica ed esistenziale acuisce lo strazio della donna, cui non resta che abbandonarsi all'imminente grande giorno del Signore (del giudizio universale, *Atti degli Apostoli*, II, 19-20), preceduto da sangue, fuoco e fumidi vapori. Ella sente, in assoluta solitudine, scorrere i suoi giorni e i suoi anni, propriamente dal 57 al 64, *guttatim*, quasi *de vitrea clepsydra* (a goccia a goccia, come da una clessidra); ma quel giorno, la madre, sguarnita della «palma e della bianca stola» (*non palma nec alba est iam stola*), non potrà condurre il suo figlioletto innocente oltre i confini del mondo (*deducens puerum mortem transmittere mundi*). Lo guarda di nascosto *ac flens ingeminat*: — *Mortalis amor, dolor immortalis* («e piangendo ripete: — mortale è il mio amore, ma immortale il mio dolore»): cioè il dolore disperato di non appartenere, per la sua abiura, al numero degli eletti, in quel giorno del Signore.³¹ La città eterna è avvolta da vampe gigantesche e sembra rischiarare l'universo, quasi immane fiaccola di morte, che le raffiche impetuose del vento attizzano vendicatrici (*Apocalisse*, VII, 1).³² La parusia invocata qui si tinge di inusitata violenza simbolica, a specchio, inconscio, dell'animo di Pomponia, che trova rifugio furtivo, travestita per non farsi riconoscere quale patrizia, tra i cunicoli delle catacombe. E qui, tra i vari emblemi cristiani, ne avverte un fascino per lei non nuovo. Si addentra con una lucerna accesa e le giunge all'orecchio un canto femminile come di ninna-nanna: *Naenia clarescit muliebri mixta querela. / Naenia*

³¹ È la pura sopravvivenza fisiologica degli affetti l'irredimibile cruccio di Pomponia, come acutamente intende il Goffis *op. cit.*, pp. 283 e segg. Ma il citato verso 197, *Mortalis amor, dolor immortalis*, non è di facile e univoca interpretazione, come è naturale, del resto, possa accadere in ogni poesia: rimando in proposito ad un classico della critica letteraria, W. EMPSON, *Sette tipi di ambiguità*, trad. it. di Giorgio Melchiori, Torino, Einaudi, 1965.

³² La descrizione dell'incendio neroniano, in TACITO, *Annales*, XV, 38-44. Era opinione diffusa tra i cristiani che quell'incendio fosse un segno premonitore della fine del mondo. Ma di esso né TACITO né SVETONIO (in *De vita Caesarum*) ritennero colpevoli i cristiani.

profecto est, qualis cantatur ut infans / dormiat. Avanza ancora, con un presentimento atroce: è infatti la nenia sul corpicino straziato dai molossi del nipotino Pomponio Grecino, l'amichetto perduto del suo piccolo Aulo: lo guarda e riguarda: *Ille oculis ambit matrem quam saepe vocabat, / et dulcem quaerit, siqua est, hinc inde gemellum* («Con gli occhi, quel bimbo esanime fissa colei che spesso in vita chiamava madre, e cerca qua e là, se ancora ci sia, il dolce suo gemello»). Un tramite oltre *il muro d'ombra*, che separa la vita dalla morte, presagio, almeno, di vita imperitura nella memoria dei superstiti: una cristiana corrispondenza d'amorosi sensi, che suggella l'intenso calore umano che palpita nel poemetto.

Il Pascoli non lascia esplicitamente intendere se, tra quei cunicoli indelebilmente segnati dal sangue innocente dei martiri (*Dependent phialae sparso modo sanguine tinctae*), ed alla vista del corpicino sbranato dalle fiere, Pomponia, smarrita e sgomenta, abbia riconquistato in tutta pienezza la fede cristiana, compromessa dall'abiura. Ma è questa indeterminatezza che, per un verso consente al Pascoli, fedele alla sua poetica, di non appiattirsi sul presunto dato storico, e per l'altro sollecita l'immaginazione del lettore secondo la sensibilità sua propria; perché «la poesia, non ad altro intonata che a poesia, è quella che migliora e rigenera l'umanità, escludendone, non di proposito il male, ma naturalmente l'impoetico».³³ Ci sembra perciò da condividere quanto osserva in proposito Piero Treves: «Escluso il cristianesimo di Pomponia dal piano della realtà, resta a vedere se vi rientri, o possa rientrare, sul piano della poesia. Qui lo stesso confronto con Thallusa mostra, ne avesse o non ne avesse piena coscienza il Pascoli, e quantunque per ovvie ragioni si compiacesse di fare del Cristianesimo, soprattutto ai suoi inizi, la religione dei poveri, degli schiavi e dei diseredati, che Pomponia è nel suo intimo, nella sua condotta, nella sua educazione e nel suo sentire, assai più prossima al Cristianesimo che non sia per essere Thallusa».³⁴

Il tempo storico del poemetto *Agàpe* è ancora il neroniano, con il suo avvenimento più clamoroso e tragico per il cristianesimo delle origini, l'incendio di Roma, di cui si è detto. Fonte è l'*Epistola di San Paolo ai Romani* (XVI, 1), dalla quale sono ripresi i nomi dei personaggi, maschili e femminili, spesso con la stessa terminologia adoperata verso di essi. Ma

³³ *Il fanciullino*, ed. cit., p. 47.

³⁴ G. PASCOLI, *L'opera poetica*, scelta e annotata da P. Treves, cit. p. 73 e segg. Sul problematico cristianesimo di Pomponia, vd. M. SORDI, *Il Cristianesimo e Roma*. Bologna, Cappelli, 1965, pp. 68 e segg.

il rito dell'Agàpe, che è la celebrazione del banchetto tra cristiani di ogni lingua, nazione e stato sociale, a ricordo dell'ultima cena di Gesù, trae spunto da un passo di Tertulliano (*Apologetico*, XXXIX): «La cena nostra indica il suo significato dal nome: si chiama infatti *agàpe*, che in greco suona amore». È però un lemma di pregnanza paolina: per l'apostolo delle genti, infatti, delle tre virtù teologali la più grande è la *charitas* (*Ai Corinzi* I, 13, 13).

Il racconto di *Agàpe* è databile, più precisamente, la sera del 18 luglio, quando i cristiani, raccolti per il banchetto, avvertono senza lasciarsi prendere dal panico, le crescenti avvisaglie dell'incendio imminente dell'Urbe: *Nox subit dubiis surgentibus flatibus Euri, / turbida: praetereunt ingentia nubila Romam* («Poi giunse la notte, torbida di sbuffi mutevoli dello scirocco che si levava, e grandi nuvole passano su Roma»).³⁵ Tutt'intorno la Roma pagana, guasta nei costumi e iniqua nelle istituzioni, impazza per l'ultima volta, mentre i credenti tra le mura del cenacolo si confidano tra loro: «chiunque sa di far bene, egli è legge a se stesso» (*Est, quicumque sibi est bene conscius, ipse sibi lex*), e si ripetono l'ammonimento estremo, per bocca di Aquila, *collaboratore mio in Cristo Gesù (Epistola ai Romani, passo citato): Quisquis es, Hebraei seu sanguine, sive Quirites, / dives, inops, liber, posita sive emptus ab hasta, / inter vos, frates, haec summa est legis, amate!* («Chiunque tu sia, di sangue ebraico oppure quirite, ricco, povero, libero, comprato all'asta, fra voi, fratelli, questo è l'essenziale della legge: amate!»). Ormai *questo mondo passa, questa età è svanita*, preannuncia ancora Aquila, il giorno del Signore è imminente, e la sua attesa si accompagna con la preghiera; mentre «un crepitio di fiamme, un guizzo di fuoco, e il vento nella sua furia flagella le vampe e aggiunge fuoco a fuoco» (*Crepitant flammae, micat ignis, et igni ignem adflat*). Nella illusione cristiana è la soluzione escatologica della *parusia*, ma in effetti è l'ennesimo *crimen* dell'imperatore.³⁶

In questo poemetto, che perciò differisce dagli altri, il messaggio della fratellanza è rilevato dal Pascoli nella sua dimensione etica e non soltanto sociale: «la legge morale dentro di me e il cielo stellato sopra di me», sarà il monito dell'imperativo categorico di Kant; ma la sua prima enunciazione

³⁵ Mi servo della penetrante traduzione di T. FIORE, nei *Carmina* cit., a cura di Valgimigli e Barchiesi, p. 293.

³⁶ Cfr. A. TRAINA, *Poemi cristiani*, cit., p. 36. Il Traina ha riproposto, riveduta e aggiornata, la quarta edizione del poemetto *Pomponia Graecina*, con sua introduzione, traduzione, note esegetiche e appendice, Bologna, 1993: la più autorevole *summa*, oltre la quale non è facile spingersi nell'indagine filologica e critica del poemetto.

risale all'alba dell'era cristiana: «chiunque sa di far bene, è legge a se stesso». Ecco Antusa, la *fiorente*, che, nello scompiglio della città, si affretta a ricoprire con la propria veste di vergine la sorella Lycisca, una meretrice ignuda che fugge dal lupanare (*propiorque Anthusa Lyciscae / virginea nudam velabat veste sororem*): «sorella», parola nuova e inaudita della *charitas* cristiana.³⁷

³⁷ M. BARCHIESI, nei *Carmina*, cit., p. 644. Mi piace segnalare per un più immediato godimento intellettuale, la bella traduzione in versi italiani (*endecasillabi sciolti*) di G. CALIENDO, *Poemeti latini cristiani del Pascoli*, con introduzione di F. ALOISE, note e giudizi, Napoli, Federico e Ardia, 1970, II edizione. Franco Zabagli, di recente, ha denunciato lo scarso interesse per i *Carmina* pascoliani: «Stentano ancora a essere immessi in una circolazione meno saltuaria e ristretta presso gli studiosi stessi del Pascoli (...); è proprio uno scandalo che seguiti ad essere per lo più ignorata una enorme ricchezza di motivi di cui il discorso critico potrebbe arricchirsi». Ad esempio: echi del Pascoli latino si riscontrano nei poeti dialettali, da PASOLINI a ZANZOTTO (*Note da una lettura di Pascoli latino*, in «Paragone - Letteratura», gennaio-giugno 1999, pp. 141-155; il passo a p. 144 e segg.).

LA FOLLIA NELLA SOCIETÀ E
NELLA LETTERATURA: IL CASO PIRANDELLO

L'esperienza della follia è legata a dimensioni complesse e forse solo parzialmente sondabili quali la psiche, l'interiorità, la mente dell'uomo. Anche se i meccanismi di talune patologie mentali sono tuttora oggetto di ricerche più approfondite e innovative, si è tuttavia riconosciuta la matrice sociale di molti disturbi della personalità e la conseguente integrazione dell'analisi psichiatrica con i dati offerti dalla sociologia. Roger Bastide parla di una *psichiatria sociale* inserita nel campo più vasto della *psicologia sociale*: «Suggeriamo di riservare il nome di psichiatria sociale alla scienza che studia il comportamento sociale patologico degli individui affetti da disturbi mentali (...) Se si accetta tale definizione, la psichiatria sociale diventa un capitolo particolare della psicologia sociale: la psicologia sociale propriamente detta sarebbe lo studio della personalità normale e la psichiatria lo studio della personalità anormale. L'una si interesserebbe della socializzazione dell'individuo, l'altra alla sua desocializzazione (...)»¹.

A questi approcci innovativi in ambito psicologico se ne affiancano altri simili in ambito epistemologico. Eugenio Borgna, esperto di malattie nervose e mentali, affronta il rapporto follia/sanità secondo un approccio fenomenologico fortemente interessato alle condizioni esterne in cui si svolge la vita individuale (socio-storiche culturali familiari) e perciò fondato su un'apertura totale verso il malato: «Al di là della loro significazione psicopatologica e clinica, le esperienze di estraneità testimoniano dell'inconsistenza e della precarietà di schemi diagnostici (categoriali) rigidi e inattuali (...) Questo accade, del resto, quando siano assolutizzati i sintomi nella loro equivalenza semantica e non si tengano presenti le cornici formali (la struttura) in cui i sintomi sono inseriti e sono sigillati. La di-

¹ R. BASTIDE, *Sociologia delle malattie mentali*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 10.

mensione epistemologica delle esperienze di estraneità non si limita, così, alla semplice storicizzazione del fenomeno nella sua realtà clinica e psicopatologica e nella sua articolazione fenomenologica ma si estende al discorso emblematico sul valore che ha in psichiatria la neutralizzazione di pregiudizi astratti e dogmatici (quelli «noso» logici in particolare) e, insieme, sull'importanza ineliminabile e sconfinata, preliminare ad ogni psichiatria, che hanno in essa i modi in cui i pazienti vivono le loro realtà psicotiche»².

La graduale affermazione di questo nuovo modo di affrontare i problemi della psiche ha inizio nell'epoca post-positivista. Fino al XIX secolo la follia era stata invece considerata da una prospettiva esclusivamente fisiologica e su di essa incombeva peraltro il principio della ereditarietà delle malattie.

Il superamento di tale impostazione non implica la negazione della follia come disturbo clinico o disfunzione delle attività del sistema nervoso. Esso permette però, da una prospettiva più avanzata, di cogliere la distinzione tra la mera patologia e la follia come prodotto di un malessere esistenziale, di un problematico rapporto con la realtà esterna sottoposta a rapide trasformazioni sociali, storiche, economiche e culturali.

Nel discorso letterario ha prevalso quasi totalmente il secondo approccio tipologico su descritto. Ma prima di giungere a questo momento della discussione è importante descrivere come, in ambito sia scientifico sia sociologico, si sia progressivamente riconosciuto che il rapporto tra follia e società sfugge ad ogni legge deterministica.

A partire dal XX secolo si è rivolta molta attenzione alla *patogenesi*, alla complessità delle esperienze psicotiche. Uno dei primi contributi sociologici all'esplorazione della matrice sociale delle malattie mentali è quello di Auguste Comte, a cui si richiama opportunamente Bastide. Comte sottolinea la stretta connessione tra follia e soggettività, tra follia e ribellione alle determinazioni esterne, alla prigionia di una logica rigida e imposta: «(...) la follia è il trionfo della soggettività pura, nella doppia forma di distacco dal reale e dal sociale. Ma il suo discorso [di Comte] va molto più lontano e si completa in una regola metodologica, quella dell'impossibilità di interpretare il patologico partendo dal normale»³.

Su questa già moderna considerazione della follia insistono i saggi raccolti dallo studioso Antonio Scala nel volume dedicato all'immagine

² E. BORGNA, *I conflitti del conoscere*, Feltrinelli, Milano, 1998, pp. 65-66.

³ R. BASTIDE, *op. cit.*, p. 21.

della follia nella cultura popolare, nelle sue istituzioni, nell'informazione e nell'arte. Vi si sottolinea, per esempio, l'irriducibilità del comportamento folle ad ogni regola e convenzione: «Follia sta per irrazionale, sta per un insieme di elementi costitutivi che impattano caoticamente i nostri sistemi percettivi al di fuori della serie di schematizzazioni gestaltiche socialmente condivise e convenute. Follia è un insieme a cui il nostro apparato razionale non riesce a dare un senso logico osservandola dai punti di vista tradizionali; è il senza forma, senza motivo, senza senso, l'incomprensibile per definizione. Contiene inoltre il terrore del risucchio e della distruzione nella sua dimensione dissolutiva dei nostri strumenti logici e razionali ed eccita perciò tutte le loro capacità di difesa. La follia è dunque una sfida mortale ad ogni epistemologia totalizzante ed una ferita aperta con cui ogni tentativo di *Weltanschauung* ordinata deve fare i conti»⁴.

Ancora Eugenio Borgna⁵, considerando il superamento della «concezione ontica», deterministica dell'uomo, da parte della «concezione ontologica» in senso heideggeriano, che interpreta l'uomo come una realtà fluida, definibile in base alle sue relazioni con il mondo esterno, attesta l'anticonvenzionalità delle esperienze psicotiche, contro le quali si scatenano poi i meccanismi di difesa della società, *in primis* l'etichetta di «malattia» e l'emarginazione del soggetto deviante.

La follia, dunque, esibisce il doppio volto di strumento per sovvertire le logiche imperanti e di patologia determinata da una società fortemente contraddittoria. Essa viene esperita da un io che oscilla tra la reattiva istanza a costruirsi un mondo «altro», e la debolezza di soccombere e rifugiarsi in uno spazio, per usare un termine di Mukarowsky, *desocializzato*.

Da Comte in poi, pur cambiando i termini e i metodi di partenza, società e follia si presentano in continua interazione. Comte, abbiamo visto, si preoccupa della matrice sociale delle malattie mentali dovuta alla continua dialettica tra individualismo e solidarietà. Alla stessa altezza temporale (siamo a metà Ottocento) Morel gli oppone un'analisi degli effetti della follia sulla società, del modo in cui l'ampliarsi dei casi di malattie nervose intacca i legami sociali.

Queste posizioni sono ancora legate al positivismo, ma già nei loro presupposti contengono i germi degli approcci moderni. Il positivismo, infatti, considera la storia come l'alternarsi di *periodi organici* e *periodi di*

⁴ M. GUELFO, *La luna nel pozzo: intrecci tra spazi meditativi e spazi psicoanalitici* in A. SCALA, *L'immagine della follia*, Napoli, Liguori 1984, p. 120.

⁵ E. BORGNA, *op. cit.*, p. 19.

crisi. I primi sono caratterizzati da una forte solidarietà sociale, dalla certezza di valori condivisi, mentre i secondi costituiscono fasi di transizione caratterizzate dal crollo della vecchia organizzazione e dal conflitto tra sistemi di valori alternativi. In questo secondo contesto la solidarietà tra gli individui si sgretola, le norme si attenuano e prende il sopravvento la soggettività.

La distinzione ora descritta, che lega il fenomeno della follia al prevalere, durante i periodi di crisi, delle istanze soggettive sul controllo che la società esercita su di esse, sarà opportunamente rielaborata negli anni successivi per mettere in rilievo i limiti di una visione rigida della realtà, soprattutto della realtà sociale, nonché la latente esistenza di solidarietà diverse da quella «socialmente riconosciuta» ed egemone.

Ed è infatti con Durkheim in Francia che si ha una vera svolta. Egli rapporta i disturbi mentali allo stato confusionale della società anomica, chiarendo puntualmente le condizioni socio-culturali dei così definiti «periodi di crisi». Durkheim rintraccia le radici della follia non più nel soggetto in sé, ma in questo particolare *status* della società nel quale domina la sregolatezza più totale, i ruoli non sono più riconoscibili e mancano punti di riferimento precisi. Egli descrive innanzitutto il passaggio, con l'avvento della società civile, da una solidarietà di tipo *meccanico*, tipica delle società tribali e fondata sul comune riconoscimento degli stessi valori e degli stessi tabù, ad una solidarietà *organica*, in cui il rapporto tra gli individui è di mera interdipendenza, un'interdipendenza dovuta all'affermarsi del principio della *divisione del lavoro*. «Anomia» è il termine usato dallo studioso francese per descrivere il frantumarsi della solidarietà organica nella moderna società industriale, dove la divisione del lavoro e la specializzazione prendono decisamente il sopravvento. I rapidi mutamenti che caratterizzano questo tipo di società provocano la disumanizzazione dei rapporti, la scomparsa di molti ruoli sociali, il capovolgersi di valori e norme⁶. Tutto questo provoca inevitabilmente nel singolo componente della collettività disorientamento, crisi d'identità, angoscia. Non a caso Durkheim applicherà queste analisi allo studio del fenomeno del suicidio. Saranno poi gli studiosi americani ad appropriarsi con successo delle conclusioni durkheimiane per l'analisi della sociogenesi delle malattie men-

⁶ È interessante la proposta di P. V. ZIMA (*Manuale di sociocritica*, Napoli, Dick Peerson, 1986, p. 31) di accostare il concetto di *anomia* di Durkheim a quelli di *reificazione* e *alienazione* di Marx, in quanto hanno come comune denominatore il dominio della società di mercato.

tali. Durkheim, soprattutto, offre loro due definizioni di anomia che, come riferisce Bastide, enucleano la complessa tensione esistente tra individuo e società: «È noto che nell'opera di Durkheim si trovano due diverse definizioni dell'anomia. Diverse, ma complementari: una definizione obiettiva ed una soggettiva. La *Division du travail social* ci dà la prima di queste definizioni; l'anomia si caratterizza per l'assenza di regolamentazione, e quindi di fissità e regolarità nei rapporti tra le diverse «funzioni» sociali (...) La seconda definizione la troviamo in *Le suicide*, in cui l'anomia viene identificata come la mancanza di controllo delle passioni, lo scatenarsi dei desideri, l'impazienza contro qualsiasi regola, l'irritazione e il disgusto, secondo che si tratti di periodi di prosperità o di miseria(...)»⁷.

La dialettica individuo-società è stata ovviamente analizzata anche dal marxismo. I marxisti mettono in luce il ruolo delle condizioni socio-economiche nelle patologie, considerandole il riflesso individuale dei conflitti generali della società. Quest'ultima, infatti, è pervasa da forti contraddizioni determinate principalmente dalla disparità tra le classi sociali. Marx e i suoi seguaci pongono quindi al centro dei loro studi l'uomo, soffermandosi sulla sua natura sociale. Le sue azioni vengono inquadrare nel contesto di un *materialismo storico* che intende la storia dell'umanità quale prodotto di un perpetuo conflitto tra due classi: la *dominante* (proprietaria dei mezzi di produzione) e la *dominata* (depositaria della forza lavoro). L'uomo moderno, immerso in una società capitalista, è visto come soggetto ad una progressiva *alienazione*, dovuta al trasformarsi della sua vita da fine a mezzo: mezzo per accumulare capitale o mezzo per guadagnare il necessario per soddisfare i bisogni primari o quelli indotti dallo stesso sistema economico cui è asservito. All'asservimento materiale si affianca anche quello ideologico e culturale. La struttura economica, infatti, determina (non del tutto ma in larga parte) anche la *sovrastruttura* costituita dalla politica, dall'istruzione, dall'arte e attraverso di essa tende ad autogiustificarsi imponendo all'individuo dei parametri (idee norme comportamenti) rigidi e falsamente universali. Tale meccanismo di egemonia materiale e ideologica costruisce nel soggetto una *falsa coscienza* che non gli permette di svolgere la sua individualità, di cogliere la relatività delle condizioni socio-storiche in cui vive: «Le idee della classe dominante sono in ogni epoca dominanti, cioè la classe che è la potenza *materiale* dominante della società è in pari tempo la sua potenza *spirituale*. La classe che dispone dei

⁷ R. BASTIDE, *op. cit.*, p. 22.

mezzi di produzione materiale dispone con ciò, in pari tempo, dei mezzi di produzione intellettuale, cosicché ad essa in complesso sono assoggettate le idee di coloro ai quali mancano i mezzi di produzione intellettuale...»⁸.

A questa condizione di asservimento della classe più debole si aggiunge l'imprigionamento dell'individuo nel ruolo specifico assegnatogli in base al principio della *divisione del lavoro*. Quest'ultimo, come aveva già riscontrato Durkheim, irrigidisce e disumanizza i rapporti sociali. Gli individui interdipendono fra loro per i ruoli che rivestono, ma sono umanamente separati dagli altri, dalle loro azioni e da se stessi: «...E infine la divisione del lavoro offre anche il primo esempio del fatto che fin tanto che esiste la scissione tra interesse particolare e interesse comune(...) l'azione propria dell'uomo diventa una potenza a lui estranea, che lo sovrasta, che lo soggioga, invece di essere da lui dominata. Cioè appena il lavoro comincia ad essere diviso, ciascuno ha una sfera di attività determinata ed esclusiva che gli viene imposta e dalla quale non può sfuggire»⁹.

Marx considera *patologico* questo appariscente contrasto tra le condizioni di vita dei soggetti asserviti (una vita automatizzata, soffocata dalle condizioni esterne) e le possibilità offerte loro dalla storia (la rivoluzione). Egli considera un individuo *sano* colui che è pienamente padrone di sé, che vive la sua totalità, che agisce in maniera utile e compiuta. Le *nevrosi* sorgono invece, quando l'individuo, pur non riconoscendosi più nei filtri sociali (lingua, logica, tabù) posti tra il suo io e il mondo, continua ad aderire ad essi per paura di venire isolato, escluso dal gruppo sociale. L'unica possibilità che Marx individua per il riscatto del soggetto alienato, dell'uomo ridotto a cosa, è nel suo istinto a conservare la sua umanità fatta di coscienza e ragione¹⁰.

Anche Freud, dopo Marx, pone al centro dei suoi studi l'uomo, ma lo osserva da una prospettiva diversa. Per lo studioso a determinare le azioni dell'uomo non sono le sue condizioni economiche, ma elementi biologici e fattori psichici.¹¹ In particolare, al movente marxista dell'agire umano, *la proprietà*, Freud sostituisce la *libido*, forza erotico-vitale, naturale istinto dell'uomo ad evitare il dolore e a vivere secondo il *Principio del Piacere*. Questo «primitivo» principio però, si scontra con la realtà (*Principio di*

⁸ K. MARX E F. ENGELS, *La concezione materialistica della storia*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 86.

⁹ *Ivi*, p. 75.

¹⁰ E. FROMM, *Marx e Freud*, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 130-144.

¹¹ *Ivi*, p. 49 e segg.

realtà) e le sue contraddizioni. Nella realtà moderna il progredire del livello di «civiltà» è direttamente proporzionale alla repressione degli istinti primari negli individui. Tali repressioni determinano la sedimentazione di tutto ciò che viene rimosso in una parte nascosta «al di sotto» della coscienza detta *inconscio individuale* (a livello collettivo si parla di *inconscio sociale*). Nell'*inconscio* sedimentano pensieri, desideri non accettati dalla società, pronti a riemergere. Tali esplosioni si hanno quando le determinazioni esterne soffocano a tal punto l'individuo che egli esperisce un estraniamento dalla realtà, un distacco da essa e da se stesso. È qui la matrice dei comportamenti ritenuti nevrotici, «devianti». La dialettica tra io e realtà si trasferisce, dunque, dalla struttura socio-economica di Marx alla dimensione *dell'ego* in conflitto con la realtà.

Da entrambi i punti di vista, marxista e freudiano, si delinea un parallelismo tra salute mentale e determinazioni esterne: ma i due teorici si separano sui rimedi. Marx propone una rivoluzione proletaria, la presa di coscienza da parte delle masse alienate; Freud, invece, mettendo in secondo piano la dimensione sociale, propone un percorso interiore per cui l'individuo prenda coscienza dei contenuti rimossi nel suo *inconscio* e riesca così a dominare i traumi della sua esistenza. D'altra parte, se distinguiamo tra la follia come mera patologia e la follia come prodotto socio-culturale, è evidente come Marx sia molto più interessato alla seconda, mentre Freud alla prima.

L'empirismo statunitense infine, ha sistematizzato i nuovi approcci alla tematica della follia, concentrandosi sul rapporto tra le malattie mentali e i concetti di ruolo e norma sociale. Gli empiristi rifiutano soprattutto le generalizzazioni in cui incorrono facilmente gli approcci europei (compresi quelli marxista e freudiano) e rapportano ogni fenomeno, che sia «l'anomia durkeimiana» o «l'alienazione marxista», alle specifiche condizioni in cui è immerso il proprio oggetto d'analisi.

Le analisi sociologiche hanno ormai messo in luce come la distribuzione delle malattie mentali rispecchia in pieno la loro matrice sociale. Infatti, essa muta a seconda della classe sociale (le classi inferiori presentano più casi di psicosi, mentre quelle superiori più casi di nevrosi), della professione, dell'ambiente (città o campagna), della mobilità geografica.

Sia Bastide, appellandosi ad un approccio interdisciplinare che si occupi del rapporto malattia-società (in tutte le sue istituzioni), sia Borgna, partendo dalla fluidità dell'approccio fenomenologico, attestano il superamento di ogni visione semplicistica della follia, l'apertura verso l'oggetto d'indagine della propria ricerca, la considerazione della sua espe-

rienza come insita nella più ampia realtà della condizione umana, come esperienza da «sentire», da vivere su di sé come «altra» e per questo più autentica.

La follia acquista così la funzione di esperienza con la quale l'io filtra la realtà che lo circonda e la metabolizza in forme nuove, libere, autonome, che danno vita a fenomeni quali lo *sdoppiamento* della personalità, lo *straniamento* dagli altri e da sé, l'*alienazione*, la *crisi del linguaggio*. L'incontro di queste «forme nuove» con l'espressione artistica, l'attività creativa letteraria, determina il rapporto tra società, follia e letteratura.

La follia, considerata come reazione individuale alle pressioni esterne di carattere socio-culturale, si sublima nella letteratura attraverso i tentativi dell'io di trasfigurare la sua crisi e di denunciare una «società malata», che non può non contagiare anche i suoi membri nell'anima e nel pensiero.

Tutto questo comporta sul piano testuale importanti trasformazioni sia a livello contenutistico (personaggi straniati, alienati, storie «patologiche», esistenze in crisi), sia a livello formale (rifiuto della retorica, fallimento di ogni narrazione lineare, mescolanza di codici linguistici, afasia dei personaggi, incomunicabilità). Tale tipologia letteraria rivela il definitivo crollo dell'idea di «totalità dell'io» e rovescia i vecchi canoni estetici positivisti e naturalisti, la retorica tradizionale, cogliendo invece le aporie della realtà. La letteratura presagisce, vive, descrive le vertiginose incongruenze del fluire della realtà sociale, storica, culturale. La letteratura primonovecentesca, in particolare, risente di una rivoluzione gnoseologica che scardina le certezze positiviste e si adatta ad una realtà in cui mutano i rapporti economici (si afferma la società di mercato) e i rapporti umani (esplosione del relativismo). Essa nega strutture e forme che non riescono a interpretare tali cambiamenti.

Saggi pertinenti al rapporto tra follia, nevrosi e letteratura moderna sono contenuti in un volume curato da Anna Dolfi¹². In esso Enza Biagini, in un intervento intitolato *La motivazione letteraria come nevrosi*, mette in

¹² A. DOLFI, *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 21-39. Tutte le citazioni, salvo diversa indicazione, saranno riprese da questo volume, con la sola indicazione degli autori e delle pagine da cui si riporta.

luce come la stessa *motivazione letteraria* (intesa come la somma tra la funzione e la natura di un'opera letteraria), nello specifico caso della letteratura moderna, può essere posta sotto le insegne della nevrosi, della patologia, della crisi dell'io. Pian piano, infatti, si sarebbe affermata la letteratura della *demotivazione*, nella quale è penetrato ciò che prima era considerato irrepresentabile (sesso, follia ecc). Ne consegue che la natura irrazionale costantemente attribuita all'arte e agli artisti, che da sempre si è tentato di «recuperare» razionalmente, sia diventata lo strumento per superare le insoddisfacenti poetiche referenziali e per aprire la letteratura alla complessità del reale e dell'io al di là di ogni censura (tale apertura si delinea a partire da Baudelaire, attraverso Rimbaud, Blake, Lautreamont, fino alle avanguardie del XX secolo). Anche se tale «sfruttamento» delle potenzialità smascheratrici dell'arte sembrano esplodere in autori riconosciuti come «avanguardisti», alla testa dei quali si può porre Luigi Pirandello, i saggi contenuti nel volume su citato della Dolfi, testimoniano la latente denuncia di un disagio sempre più incombente in autori all'apparenza ancora tradizionali, «alle soglie della modernità». Alcuni esempi.

Balzac, attraverso la sua *Comédie humaine*, mette in luce, pur restando formalmente nella tradizione, i mutamenti prodotti dall'avvento della società capitalista, l'assorbimento da parte del materialismo anche di ciò che appartiene alla sfera dell'immateriale (idee, desideri, sogni, fede), sotto l'insegna della quantità. Sebbene colga gli effetti positivi della nuova dinamica sociale, l'autore analizza lucidamente i potenziali conflitti ad essa connaturati, il rovesciamento dei ruoli sociali e culturali ad essa conseguenti (Diani, 165-187).

Nei *Racconti fantastici* dello *scapigliato* Tarchetti, l'oscillazione violenta tra Eros e Thanatos (tensione ricorrente anche nell'opera pirandelliana) apre la strada, secondo gli studi più recenti considerati da Ghidetti, ad una «scienza dell'anima» preparatoria alla modernità torbida e complessa del decadentismo (Ghidetti, 199-213).

Un autore considerato «facile» come De Amicis, presenta invece un'attenzione «moderna» alla psicopatologia dei personaggi, che smorza il suo sentimentalismo e la presenza ancora incombente nei suoi testi della macchina fotografica positivista (Longo, 235-247).

Questi autori sono esemplari di come la letteratura risponda precocemente ad una realtà interiore ed esterna sempre più in crisi «nevrotizzandosi» progressivamente, fino a tendere all'estremo contenuti e strutture, fino ad arrivare alla poetica narcisistica di D'Annunzio (Curreri, 281), alla visione irrisolta della vita dei romanzi di Italo Svevo (Las Nieves

Muniz, 315), alla poetica dello smascheramento pirandelliana (Donati, 337), alla contrapposizione tra la violenta poetica di Artaud (in cui la psicosi spossa il discorso dell'io) e la serena malinconia di Borges (Dufour, 351), al liberatorio «gioco di pensiero» di Alberto Savinio come affermazione di sé e nuovo modo di rappresentare la realtà (Isotti Rosowsky, 391), alla nevrosi come prodotto della coscienza della propria condizione e contemporaneamente nuovo strumento di conoscenza di Gadda (Girolami, 415)...

La letteratura nevrotizzata si profila fortemente critica nei confronti della realtà, invitando al dubbio e al paradosso, rivelando la rigidità dei valori imposti e il loro intimo contrasto con la poliedricità della realtà e delle esperienze. Essa, rifiutando ogni discorso retorico e monologico, propone un atteggiamento antiretorico e polifonico. Il termine *polifonia*, come è noto, richiama subito alla mente il teorico russo Michail Bachtin e il concetto di *letteratura carnevalizzata*. Per «testo polifonico» Bachtin intende un testo contenente un discorso a più voci, la rappresentazione della pluralità dei punti di vista. Perché ciò si possa attuare sono necessarie una decisiva rottura con gli schemi tradizionali e l'assimilazione da parte della struttura testuale dei caratteri tipici del *carnevale*: «La forma grottesco-carnevolesca illumina la libertà d'invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d'avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso e permette di guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l'esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso»¹³.

Elio Gioanola¹⁴, occupandosi della tematica della follia nell'opera di Luigi Pirandello, si sofferma ampiamente sulle teorie bachtiniane considerandole valide, ma necessitanti di una integrazione con la psicologia. Egli mette in evidenza, allo stesso modo di Zima¹⁵, che la letteratura carnevalizzata non è un genere trasmissibile per via intertestuale, come ritiene erroneamente lo stesso Bachtin (che, difatti, secondo questo principio, collega autori cronologicamente assai lontani come Rabelais e Dostoevskij), ma nasce in particolari condizioni sociali e culturali. Essa è una risposta ai tentativi esterni di determinare lo stato dell'essere e del-

¹³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare (Introduzione)*, Torino, Einaudi, 1979, p. 41.

¹⁴ E. GIOANOLA, *Pirandello. La follia*, Milano, Jaca Book, 1997, pp. 7-31.

¹⁵ P. V. ZIMA, *op. cit.*, pp. 137-138.

l'ordinamento sociale assolutizzandoli; è uno spazio di libertà creativa antiretorico, privo di confini e norme imprigionanti.

La letteratura carnevalizzata, come quella «demotivata», e come tutte le altre forme di letteratura antideterministica, conferma la moderna accettazione della rottura dell'unità dell'io e dell'assorbimento di ciò che si riteneva *diverso* all'interno «dell'ordinaria realtà»: «Se alla letteratura carnevalizzata «classica» competeva l'esperienza del «diverso» in quanto sospensione regolata dell'«ordinario», a quella moderna compete il «diverso» come condizione esistenziale assoluta. Il soggetto della letteratura carnevalizzata è letteralmente dominato dall'alterità, dalla separatezza non risarcibile della «malattia»(...)»¹⁶.

★ ★ ★

Pirandello, sulla base delle analisi su effettuate, appartiene indubbiamente ad un periodo di crisi. Egli lascia trasparire in tutta la sua produzione letteraria l'insofferenza verso le strutture sociali caratterizzate da una forte rigidità delle norme e delle convenzioni, considerandole come una prigione per il fluire della vita, delle vere e proprie falsificazioni con le quali l'uomo si illude di dominare la realtà.

Pirandello, come è ormai attestato da molta critica, può essere considerato l'autore europeo che precocemente si serve degli strumenti di una letteratura «nevrotizzata», mimetica rispetto alla condizione nevrotica dell'umanità stessa, fondata su rapporti inautentici e valori disgregati. Nel quadro di una comparazione tra il percorso letterario pirandelliano e le teorie freudiane ad esso contemporanee, Giuseppe Paradiso coglie la capacità di Pirandello di trasfigurare nelle sue opere l'incubarsi della follia nella vita moderna, il progressivo «ammalarsi» di una società contraddittoria, fondata su illusioni e inganni, mascheramenti e ipocrisie: «Moltiplicando l'osservazione dei casi umani, ora con distacco, ora con empatia, Pirandello traccia un affresco di *Maschere nude* oppresse dal doloroso contrasto con le convenzioni, di anime «uccise» da quegli imbarazzi borghesi che creano una sorta di pazzia «ragionevole». I «maniaci», allora, diventano gli «eroi» di una nuova letteratura alla quale hanno dato vita Kafka, Proust, Freud, Pirandello e tutti quegli autori che ritengono che, nascosta

¹⁶ E. GIOANOLA, *op. cit.*, p. 19.

tra parola e parola, emerge la malattia dell'anima, col suo relativismo, col suo riferimento al costume, con i suoi simboli culturali dai quali non si può prescindere»¹⁷.

E ancora Paradiso riconosce all'autore siciliano un contributo decisivo nell'individuare e familiarizzarci con una forma di follia latente nella vita sociale e quotidiana: «Pirandello ci ha insegnato che la psicosi è accanto a noi, nel quotidiano, e convive frammista a tanti altri comportamenti normali: solo ad un tratto essa esplose, manifestando la sua presenza. Non esiste perciò una netta distinzione tra sanità e malattia. Sono solo facciate dello stesso prisma umano»¹⁸.

Pirandello distende l'umanità su una sorta di lettino da psicanalista e ne smaschera le irriducibili contraddizioni, soprattutto quelle legate alla realtà delle convenzioni borghesi in cui vive. L'autore ricorre all'ottica umoristica che scompone e critica la realtà, presentando la follia e il paradosso insiti nella quotidianità; l'arte umoristica nega la tradizione e si pone, allo stesso modo delle patologie mentali, in opposizione alle oppressioni culturali e sociali.

Se l'umorismo da un lato riconosce la realtà della follia, dall'altro è anche uno strumento per dominarla, per controllare la scissione dell'io che conduce ad una condizione *schizoide* (termine a cui ricorre Gioanola nelle sue analisi). Quest'ultima rende il soggetto mero spettatore della vita, potenziale nevrotico o psicotico a seconda del risvolto che avrà la sua situazione. I gesti dello schizoide sono automatici; per lui agire e decidere è impossibile.

Il retroterra della poetica umoristica consiste quindi in una profonda sofferenza esistenziale. Attraverso il filtro umoristico i meccanismi della follia vengono ironicamente installati in personaggi e situazioni assurde e paradossali. La matrice di questi ultimi è lo stretto legame che lega la follia a ciò che apparentemente è ai suoi antipodi, cioè la ragione. Funzionali alla rivelazione di questo rapporto dialettico sono i personaggi-filosofi pirandelliani (Mattia Pascal, Don Cosmo Laurentano, Serafino Gubbio, Vitangelo Moscarda, Leone Gala ecc.), pienamente coscienti degli inganni da cui gli uomini sono continuamente avvolti e attori del labile confine tra saggezza e follia. Essi sono inadeguati alla vita in quanto ne rifiutano le forme, e ciò li condanna ad un inevitabile isolamento, ad una esistenza astratta. L'estremismo della loro condizione, il loro vaneggiare in-

¹⁷ G. PARADISO, *Pirandello psicoanalitico*, Catania, EPC, 1995, pp. 64-65.

¹⁸ *Ivi*, p. 70.

torno alle contraddizioni dell'esistenza senza offrire conclusioni né soluzioni, li fa etichettare come folli dai «conformisti». Questi ultimi a loro volta, agli occhi del «filosofo», appaiono dei folli, delle misere marionette incoscienti che agiscono senza aderire alle loro azioni. I personaggi-filosofi incarnano alla perfezione la crisi dell'io, di un io che vive in una realtà caratterizzata dal dominio del relativismo. Sintomo palese della crisi dell'io è lo sdoppiamento. Esso, già visto da Borgna come uno degli esiti possibili dell'esperienza psicotica, viene trasformato da Pirandello in un asse portante della sua opera letteraria, della sua rappresentazione della realtà contemporanea. Egli infatti pone crudelmente ogni personaggio dinanzi all'*altro da sé*, ai possibili «esclusi» dalla propria vita, ai mille volti in cui si frange la sua identità nelle relazioni sociali.

Non erra dunque Gioanola nell'attribuire alla follia, intesa come malessere esistenziale, il potere di offrire l'accesso a molte delle risorse energetiche e metaforiche dell'opera pirandelliana. In Pirandello mettersi dalla prospettiva dei «folli» è un modo per sfuggire ad ogni rigido parametro gnosologico, è un'esperienza tutta da sfruttare per filtrare un io e una realtà travolti dall'irrefrenabile flusso del divenire.

CONSTANT MALVA
SCRITTORE PROLETARIO E MINATORE

*L'acte créateur n'est pas le
privilège d'un groupe d'hommes
d'une nouvelle aristocratie, il
est le prolongement naturel (de la mine),
de l'usine, du bureau.*

HENRY POUILLAILLE

*L'art ne peut pas être réaliste
sans être social. Il ne peut pas
être social sans être révolutionnaire.*

HENRI BARBUSSE

È noto che sin dall'inizio del nostro secolo, dietro l'impulso vigoroso e rivoluzionario del movimento realista – naturalista e della relativa spinta nella direzione di un «discours sur le réel, sur la science [...], sur le document humain» e di una letteratura volta – per usare le parole di Flaubert – «à peindre le dessous et le dessus»¹, non sono pochi gli scrittori, prevalentemente proletari, i quali, persuasi che i problemi essenziali, come quello della miseria del popolo, sono sicuramente preminenti su quelli formali e scritturali, attingono la materia dei loro scritti non nel sogno, ma nella sofferenza del Povero, ossia nella vita (di certo più vera, più profonda, più alta di qualsiasi sogno) e ce la propongono in modo semplice, disadorno e, talvolta, infittito di *patois* – come quello «sonore et savoureux»² dei mina-

¹ H. MITTERAND, *Le regard et le signe*, Paris, PUF, 1987, pp. 5 – 7 e 18.

² C. MALVA, *Un mineur vous parle*, Bassac, Plein Chant, 1985, p. 106.

Poiché sono numerose le citazioni tratte dagli scritti malviani, d'ora in poi utilizzeremo le seguenti sigle seguite dal numero della pagina:

MVP C. MALVA, *Un mineur vous parle*, Bassac, Plein Chant, 1985.

CORR C. MALVA, *Correspondance 1931 – 1969*, Bruxelles, Labor, 1985.

HMM C. MALVA, *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*, Bassac, Plein Chant, 1980.

VDP C. MALVA, *Vie de pauvres*, Bassac, Plein Chant, 1980.

MNJ C. MALVA, *Ma nuit au jour le jour*, Paris, Maspero, 1978.

MHC C. MALVA, *Un ouvrier qui s'ennuie – Mon homme de coupe*, Paris, Slatkine, 1981.

tori del Borinage – nel confessato tentativo – per dirla con Jehan-Rictus – di «faire enfin dire quelque chose à quelqu'un qui serait le Pauvre, ce bon pauvre dont tout le monde parle et qui se tait toujours»³.

Quel povero che ritroviamo sempre come protagonista centrale anche nella narrativa malviana, dal momento che la povertà non è stata una finzione poetica ma una fedele e inseparabile compagna del Nostro che, soprattutto in certi frangenti della sua travagliatissima esistenza, ha patito persino la fame; una fame vera, quindi, e non letteraria, a giudicare da quanto confida a Henry Poulaille il 3 dicembre 1934: «Je suis très ennuyé. Il faut que je vous demande encore un délai de quelques semaines pour payer les deux exemplaires de mon ouvrage (allusione a *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*) que vous m'avez envoyés. Je suis dans une misère noire. Mon père est mort [...], je chôme depuis huit jours et vous savez qu'un deuil amène toujours beaucoup de frais [...]. Et dire qu'il y a des gens qui ont tant d'argent! Si les quelques billets de mille qu'ils dépensent si facilement pouvaient tomber dans ma famille, ce serait comme une outre d'eau fraîche à une troupe d'assoiffés au désert. Mais tout ça, mon vieux Poulaille, c'est de la littérature. Il ne tombera rien et nous continuerons à languir un peu plus chaque jour». (CORR, p.53).

Né ci pare meno convincente quest'altra drammatica testimonianza: «Ce que fut ma vie pendant la guerre et même après encore, j'ose à peine le dire. Nous connûmes la faim tout de suite à la maison. Elle fut lancinante durant plus de deux ans. Après [...] ce fut toujours maigre [...]. Je fis des métiers très mal payés (dalla figlia primogenita Georgette sappiamo che subito dopo la guerra Malva fu prima usciere, poi casellante ferroviario, poi garzone presso la Casa Editrice Les Galeries de la Reine di Bruxelles)

³ J. RICTUS, *Le piège* in: M. RAGON, *Histoire de la littérature ouvrière*, Paris, Les éditions ouvrières, 1953, p. 101.

Val la pena precisare che ne *Les Soliloques du Pauvre* Jehan – Rictus, oltre ad illuminare meglio il dolore del mondo e a rendere un commosso ed appassionato atto di umana solidarietà nei confronti degli accattoni, dei relitti e dei pezzenti come lui, osa denunciare l'ipocrisia dei «Salauds Borgeois [qui] l' soir, vont plaind' les Pauvres / Au coin du feu... après dîner!»; né risparmia «[...] Seigneur! Jésus! Marie – Mad'leine! / Et tous ceuss' du calendrier / Qui s' foutent d' la misère humaine». Una denuncia che, più oltre, si fa ancora più violenta se è vero, com'è vero, che a un «pauvre gueux» come Rictus dobbiamo, con l'impiego routinario di forme apocope – di indubbia derivazione «faubourienne» – questa provocatoria e spavalda dichiarazione: «Et qu'on m' tue ou qu' j'aille en prison, / J' m'en fous, je n' connais pus d' contraintes: / J' suis l'Homme Modern', qui pouss' sa plainte, / Et vous savez ben qu' j'ai raison!» (Cfr. J. RICTUS, *Les Soliloques du Pauvre*, Paris, Seghers, 1949, pp. 10, 19 e 78).

ou je fus chomeur: en résumé la misère noire en permanence... Et sans mendier, pour cela, je vivais cependant d'aumônes». ⁴ (MVP, p. 36).

Un povero che viene ritratto, però, molto più diffusamente in *Vie de pauvres* che, scritto nel 1929, sarà pubblicato postumo nel 1980. Un racconto in cui il Nostro, ben diversamente da quegli scrittori che, smaniosi di inventare, sul piano dello stile, qualcosa di nuovo per avere successo, propongono romanzi dove le preoccupazioni stilistiche⁵ riducono i protagonisti a simboli letterari e finiscono per soverchiarne e distruggerne la personalità, il Nostro, dicevamo, dà ampio spazio al minatore Emile Gilmant; un protagonista per bocca del quale egli si abbandona dapprima a riflessioni di ordine generale: «Il ne doit plus y avoir des riches et des pauvres. Il ne doit plus y avoir que des hommes» (VDP, p.122), poi, di fronte alla concreta e personale constatazione che la miseria, soprattutto prima, durante e dopo un evento bellico, regna incontrastata dappertutto: «misère noire, misère grise, misère quand même, misère toujours» (VDP, p. 124), egli entra più espressamente nello specifico del problema e scarica tutta la sua rabbia di povero contro i ricchi. Emblematico, a tal proposito, ciò che egli dice – sempre per bocca di Gilmant –: «Les riches ont de belles maisons, ils mangent les meilleurs morceaux et boivent les vins les

⁴ Non è inutile sottolineare che la madre e lo zio di Malva, da piccoli furono effettivamente costretti a chiedere l'elemosina. E spesso, «lorsque le temps se faisait mauvais, les deux enfants se mettaient à l'abri et s'accroupissaient dans une encoignure de mur, se serrant l'un contre l'autre, pour se réchauffer mutuellement; ils ne tardaient pas à s'endormir et les heures passaient (...). Ma grand'mère ne les voyant pas rentrer, allait à leur recherche, les appelant dans la nuit: «Haï... Elise... Haï... Fernand... Elle devait parfois les chercher bien longtemps» (HMM, p. 28).

⁵ Persuaso che esistono due tipi di letteratura: «la bonne qui parle au coeur et à l'âme en s'inspirant du vrai; la mauvaise qui est artificielle, menteuse, qui flatte les plus bas instincts ou la bêtise par intérêt» (CORR, p. 245), e che è cara soprattutto «aux esthètes blasés, aux snobs» (CORR, p. 258), Malva rifiuta nettamente non solo quest'ultimo tipo di letteratura le cui «règles trop formelles ce sont – come precisa a Eugène Porret il 15 ottobre 1954 – pour moi les cols durs et les chemises empesées que je n'ai d'ailleurs jamais pu supporter [...] mais aussi l'art abstrait qui est bien art décadent» (CORR, pp. 248 e 257). D'altro canto Malva, che non sa cosa siano le accademie ed i cenacoli estetizzati così alla moda nel tempo e che si è sempre e solo nutrito alla *source* della vita vera e alla scuola della sofferenza e del sacrificio, non può non condannare «la littérature pour la littérature qui – selon lui – est un leurre» (Cfr. C. MALVA, *La nuit dans les yeux*, Bruxelles, Ed. Labor / Paris, Nathan, 1985, p. 143) e, in pari tempo, non può che apprezzare «l'art, l'art véritable, [car] c'est donc la vie» (CORR, p. 257) e che criticare «l'art abstrait qui n'est rien de tout cela [car] le peintre abstrait est physiologiquement vivant, mais son art est mort – né ; ce qu'il peint est inexistant. L'homme et tout ce qui l'entoure (ce qui vit) sont absents de ses œuvres» (CORR, pp. 257-258).

plus généreux. L'été, ils vont se reposer à la mer ou à la montagne. Nous, les véritables producteurs, nous croupons dans des taudis, nous vivons un tiers de notre vie dans les ténèbres et l'atmosphère viciée de la mine. Pour nourriture des tranches de pain au beurre ou à la margarine, pour boisson du café. Et jamais une semaine de repos» (VDP, pp.119-120).

Ora, se sono tanti gli scrittori i quali, desiderosi di lasciare, attraverso la loro opera, una testimonianza sulla dolorosa vita del proletario,⁶ hanno surrettiziamente studiato – ma «du dehors» – «le pittoresque, le pathétique et la nudité des classes laborieuses, [mais] pour ne pas y chercher – et avec mauvaise foi – que des effets»⁷, per contro sono pochi gli scrittori che, per aver conosciuto e analizzato dal di dentro l'eterna sofferenza del popolo, dei «Misérables» e degli operai e per non aver tentato «d'imiter les graces, les acrobaties et les trucs de la littérature bourgeoise plus ou moins populiste»⁸, o puramente declamatoria e demagogica, possono definirsi autenticamente proletari. E tra costoro una citazione del tutto particolare merita sicuramente Constant Malva nel quale, peraltro, si ritrovano tutti e tre i requisiti indispensabili – a giudizio di Henry Poulaille – ad uno scrittore per essere etichettato proletario: «D'abord la naissance: être né dans le prolétariat. Puis l'éducation: être autodidacte [...] Enfin le métier: être ouvrier manuel»⁹.

Ed in effetti Malva nasce il 9 ottobre 1903 a Quaregnon «dans une famille traditionnellement vouée à la mine et [dans un] pays exclusivement voué au charbonnage depuis le XIIIème siècle [et donc] au deuil et aux ténèbres»¹⁰, per le ricorrenti e periodiche catastrofi minerarie. Ma, benchè nato «dans un enfer [...] où les conditions de travail et d'hygiène des mineurs sont précaires et affreuses même»¹¹ e dove «la misère de vivre

⁶ Un proletario che, per essere – lo leggiamo in Jacques Ellul – «un homme déraciné, exploité, urbanisé, sans patrie, sans famille, sans culture, sans santé, réduit à être un appendice de la machine [...] n'est en rien un modèle de l'homme; [...] au contraire il est la négation de l'homme» (Cfr. J. ELLUL, *Changer de révolution. L'inéluctable prolétariat*, Paris, Seuil, 1982, p. 15).

⁷ H. BARBUSSE, *Un ouvrier écrit*, in HMM., pp. 133-134.

⁸ *Ibidem*, p. 134.

⁹ Citato in: M. RAGON, *op. cit.*, p. 145.

¹⁰ J. CORDIER, *Constant Malva mineur et écrivain*, «Cahiers trimestriels de littérature», Bassac, Plein Chant, 1980, pp. 5-6 e 11.

Sono tante le «gueules noires» nella famiglia Malva che quando il Nostro, a 15 anni e mezzo, scende in miniera, ossia «au fond de cet enfer, de ce morne purgatoire, de ce baigne» (MVP, p. 9), dichiara di godere, tra i minatori e gli stessi superiori, di un certo prestigio lasciatogli dal nonno materno, dal padre e dallo zio materno François Delmée che, ultimo, sarà immortalato in *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*.

¹¹ *Ibidem*, p. 11.

des Borains [est] triste et laide» (CORR, p. 70) pure il Nostro si sente così visceralmente legato al suo paese da parlarne a più riprese e da farsi addirittura poeta quando ne è lontano. Significativi, in proposito, i 115 versi facili, armoniosi ed assonanzati di *Borinage* – una sorta di canto di un esiliato – dove Malva, con un candore ed una purezza di stampo lamar-tiniano, evoca commosso la sua terra natale: «Vieille terre de mes pères, / Qui m'est chère comme une mère, / Borinage et tous tes villages, / Où subsiste un peu de mon âme [...] Quaregnon qui s'étend tout du long / [...] Aux habitations délabrées, / Qui s'étaient en accordéon, / Dans les montées... / Borinage des traditions antiques, / Celles disparues... Cel-les maintenues [...] Borinage des catastrophes, / Suivies d'interminables enterrements [...] Borinage d'exaltantes manifestations / Et des hargneu-ses apostrophes [...]»¹².

Quanto, poi, all'educazione, Malva, a causa delle molteplici peregrina-zioni familiari nel corso della prima guerra mondiale, non può seguire gli studi elementari con assiduità e profitto. Di qui la necessità di badare da solo a se stesso, cosa che fa con passione, in quanto si consacra anima e corpo a quelle che più tardi definirà le sue “Orgies littéraires” (MVP, p.84), ossia alla lettura di scrittori francesi e non quali – per citarne solo alcuni – Voltaire, Gautier, Anatole France, Philippe, Guillaumin, Gorki, Tolstoï, Sartre e di libri, spesso acquistati a poco prezzo dai bouquinistes, quali, tra gli altri, *Le Père Goriot*, *Le Capitaine Fracasse*, *Les Chants de Maldoror*, *Mateo Falcone*, *Le Voyage au bout de la nuit* e soprattutto *Germinal* che, a suo giudizio, è «le meilleur ouvrage qu'on ait fait [...] sur la mine et les mi-neurs [...] car Zola a tout dit. La rude vie des mineurs, les dangers, les catastrophes. La vie des ménages, leurs courtes joies, la misère supportée avec plus ou moins de résignation; la rapacité, l'incompréhension des chefs qui déchaîne la révolte» (MNJ, p. 172). Un grande Zola cui, però, manca – come scrive a René Bonnet il 31 marzo 1938 – una cosa che egli dice di conoscere meglio del romanziere naturalista: «l'âme du mineur, son âme cachée» (*Post-face* in MNJ, p. 195).

Un autodidatta che, tormentato al pari – o forse più – di tanti altri intellettuali da mille dubbi sulle proprie capacità di scrittore, non sfugge, soprattutto nei suoi primi *débuts* letterari, a tutte le angosce quando si accinge a vergare fogli di carta.

Se è interessante, a tal proposito, ciò che scrive di lui Yves Vasseur: «Sa véritable plume, c'est son pic, c'est lui qu'il empoigne pour répondre à ses

correspondants»¹³, lo è ancor di più ciò che pensa di sé lo stesso Malva che sovente si autodefinisce «une plume inhabile», forse a causa «de ses insuffisances grammaticales et syntaxiques»¹⁴. È assai significativo, quindi, ciò che confida il 12 gennaio 1932 a Henry Poulaille: «Je n'ai pas l'intention d'être un écrivain. Je ne suis qu'un simple ouvrier qui écrit comme il peut des choses vécues»¹⁵ (CORR, p. 30).

Né è meno importante ciò che scrive il 20 gennaio 1932 a Emile Foussoul: «Ma simplicité n'est pas une qualité mais je remarque bien que cela sonne mal, alors je supprime des mots, des phrases, même des pages entières. Ce qui donne de l'attrait à mon style [...] c'est surtout ma sensibilité et ma sincérité [...] Je voudrais qu'on dise en parlant de moi: «Il n'écrivait pas très bien, mais il était sincère et bon» (CORR, p. 31).

Quanto, poi, al terzo ed ultimo requisito – essere operaio – indicato da Poulaille, ebbene Malva può, a buon diritto, fregiarsi della qualifica di scrittore proletario, dal momento che tutta la sua vita è stata un'autentica odissea nella continua e disperata ricerca di un lavoro manuale stabile. Già pastore a 11 anni, diventa, poi, scaricatore nel porto di Rouen e, a Moulins – sur – Allier, garzone in una fabbrica di zoccoli; infine, avendo praticato più mestieri, senza conoscerne, di fatto, nessuno, ed essendo uno dei tanti Borains che «la malchance ou le hasard fait naître dans un pays charbonnier» (CORR, p. 37), ad aprile 1919 scende – e quasi fatalmente – nella stessa miniera dove – come accennavamo dianzi – c'erano già stati alcuni suoi parenti che, peraltro, avevano tutti «le sens inné du travail de la mine» (MVP, p. 7).

È così che il giovanissimo Constant comincia «à emplir des chariots de charbon avec une pelle, à vivre l'existence de forçat» (MVP, p. 14) del minatore la cui vita – come riferisce all'amico carpentiere René Bonnet il 6 agosto 1935 – «à part les dangers (l'éboulement, l'asphyxie, les explosions de grisou), est morne. Pas d'horizon. Le mineur doit toujours recommencer la même ingrate besogne»¹⁶. Ce n'est guère mieux chez les

¹³ Y. VASSEUR, *Introduction à: C. MALVA*, in CORR, p. 15.

¹⁴ Citato in: J. CORDIER, *op.cit.*, p. 38.

¹⁵ Giova sottolineare che Poulaille, oltre ad esprimere un giudizio molto positivo sul manoscritto *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*, definendolo «L'un des plus purs joyaux de la littérature prolétarienne mondiale» (*Préface*, in MNJ, p. 12), qualche tempo dopo collocherà lo scrittore – minatore ai massimi vertici della predetta letteratura.

¹⁶ In merito al duro, pericoloso e – per molti versi – ereditario mestiere del minatore, ci pare assai interessante il pensiero di Maurice Thorez, segretario del Partito Comunista Francese che, intervistato dal quotidiano *Liberté*, sottolinea quanto segue: «Un métier terrible, des gars magnifiques [...] Il traduit le vieil effort de l'homme pour se rendre maître de la nature [...] Il me semble que, pour descendre dans la mine, il faut être né

charpentiers, je l'admets; nos tartines à tous sont pesées avec une balance de pharmacien. Mais à nous les mineurs, il nous manque des choses que vous possédez ou que vous pouvez obtenir: l'air et la lumière. Sais – tu qu'à certain moment, tout comme au désert, nous donnerions volontiers vingt sous pour un verre d'eau?» (CORR, p. 56).

Una vita che, già oggettivamente dura per le predette ragioni, diventa un autentico calvario per i minatori, dal momento che padroni senz'anima e senza scrupoli, spinti dall'irrefrenabile sete di guadagno, «pour ne pas voir diminuer leurs profits, n'hésitent pas à miser sur la vie des ouvriers en les obligeant à travailler, sans se soucier de l'entretien [...], des lois de sécurité» (CORR, p. 47), a produrre, a tacere e a vivere, così, nel ventre della terra, quasi come «des emmurés vivants qui ignorent toute autre réalité géographique, professionnelle et sociale»¹⁷.

Sì che, di fronte ad una siffatta realtà esistenziale, ai minatori non resta che da scegliere, per passare a miglior vita, che «la mort lente par la misère ou la mort brusque par accident» (CORR, p. 47) o dietro suicidio. Una soluzione, quest'ultima, cui il Nostro pensa a giudicare da questa duplice, personale confessione resa sia in *Un mineur vous parle* «J'ai songé au suicide. L'un de me oncles m'avait dit: «Il arrivera un temps, si tu restes à la mine, où tu souhaiteras la mort». J'en étais là» (MVP, p. 26), sia in *Un ouvrier qui s'ennuie*: «Je ne suis pas contre la vie, mais contre ma vie, contre la vie qui m'est faite»¹⁸. Una soluzione cui Malva non arriva anche perché, verso i 25 anni, scatta in lui incontenibile la voglia di scrivere¹⁹ per trovare nella scrittura non solo e non tanto «un exutoire obligé, une sorte de secours qui l'éloignera du suicide, de l'alcoolisme, du néant»²⁰, o la preziosa opportunità di «converser avec ses pareils [car] écrire est pour lui un moyen de s'épancher, c'est une longue confidence à ses frères anonymes» (MNJ, p. 129), quanto e soprattutto per dire, con il linguaggio del proletario, insofferente di norme linguistiche e di preziosità stilistiche, «la vérité, la simple, la saine, la sainte vérité pour tout le monde et pour soi-même»

dans le coron. Ce dur métier est moins un métier qu'une destinée. N'importe qui ne descend pas au fond, chez nous. On est mineur de père en fils: ce sont nos parchemins de noblesse» (Citato in: B. MATTEI, *Introduction a MNJ*, p. 23).

¹⁷ J. CORDIER, *op.cit.* p. 57.

¹⁸ Citato in: J. CORDIER, *op. cit.* p. 19.

¹⁹ Una voglia che ha radici remote se non genetiche se dobbiamo credere a quanto dichiara: «Je suis né avec des dispositions pour écrire. J'avais des ascendants qui avaient l'art de raconter. C'est le cas de ma bisaïeule paternelle ; un oncle maternel, François Delmée, qui était très intelligent [...], savait raconter [et] était épris de théâtre» (CORR, p. 275).

²⁰ J. CORDIER, *op. cit.*, p. 19.

(MVP, p. 104). D'altro canto, scopo primario di un minatore sfruttato come Malva, è stato sempre e solo quello di «se mettre du côté des faibles» (CORR, p. 30), di esprimere «[s]on sentiment de la justice sociale», insomma di testimoniare sul mondo della miniera e dei minatori nel modo – per dirla con Romain Rolland – più «simple, pur et coulant» (Cit. in MVP, p. 94). Ne abbiamo precisa conferma da lui stesso che ad aprile 1962 dichiara quanto segue ne *Le Musée du Soir*: «Je n'ai jamais eu, dans le fond, qu'un seul souci-rendre témoignage. Et comme je suis prolétaire par toutes les fibres de mon être, c'est – à – dire sans honte mais aussi sans vanité, il va de soi que ma prose a un accent typiquement prolétarien»²¹. Ciò spiega perché tutta l'opera malviana, ivi compresa la corrispondenza, finisce per essere una lunga, minuziosa e documentatissima radiografia dei minatori nella prima metà del nostro secolo; una sorta di «journal – témoignage» dove viene ritratto il dramma «des milliers d'hommes qui peinent sous le sol» (MVP, p. 105) e che vivono «dans un perpétuel tourment: la mine les oppresse de toutes parts et les tue de diverses manières. Le spectre de la catastrophe ou de l'accident les hante et la maladie ne les épargne pas. Nombreux sont ceux qui meurent jeunes encore» (MVP, p. 106). Un *Journal* dove il Nostro – come e forse più di Zola in *Germinal* – riesce a «associer – per usare le parole di Marcel Girard – trois couleurs fondamentales, le noir du charbon et de la nuit, le blanc de la neige et de la pâleur des visages et le rouge du feu et du sang. La couleur de la peine et de la peur, la couleur du froid, de la misère et du malheur, et la couleur de la colère, du rut et [de la mort]»²². Un *Journal* che l'autore, però, trasforma talvolta in feroce requisitoria, una requisitoria che qua e là diventa vera e propria rivolta totale, dal momento che egli attacca la società intera e più in particolare:

1. I Ricchi, i Patrons ed i borghesi, soprattutto quando dichiarano di avere preoccupazioni (in particolare quella di incorrere in eventuali crack economici e di non riuscire, quindi, a battere la concorrenza) del tutto ignote agli operai la cui vita – a loro giudizio – scorre sempre semplice e tranquilla. Contro siffatte, vergognose, illazioni, si leva la voce del Nostro che, dopo aver analizzato con lucidità ed obiettività, la problematica nelle sue svariate angolazioni, propone precise e circostanziate riflessioni come quelle che qui di seguito riportiamo: «Si le bourgeois – riche a des soucis, l'ouvrier en a bien plus que n'importe qui. D'abord, il a l'obsédant souci

²¹ C. MALVA, *Choses et gens de la bure et du Borinage*, Bassac, Plein Chant, 1985, p. 11.

²² H. MITTERAND, *op. cit.*, p. 138.

de la croûte de pain [...] Nous n'avons pas à songer si nous vaincrons tel et tel concurrents, si nous ferons tant et tant de bénéfices; mais si tel et tel créanciers ne vont pas nous assigner. Nous n'avons pas à craindre la ruine, puisque nous ne possédons rien, non, mais nous tremblons pour notre emploi [...] Quant aux maladies, pour nous, les ouvriers, il y a d'abord celles inhérentes à notre profession : la tuberculose principalement. Mais nous souffrons également de l'estomac, des intestins et [...] même de la neurasthénie [...] parce que nous avons hérité des tares de nos parents abrutis par le travail et par l'alcool [...] Les riches ont un énorme avantage sur nous: quand ils souffrent des nerfs, du foie ou du poumon, ils peuvent faire une cure. Nous, bien souvent, nous n'y allons que pour mourir»(MHC, pp. 32-33).

Per quanto concerne, poi, lo sfruttamento subito dai minatori, il Nostro insorge contro i capitalisti/proprietari delle miniere cui rivolge pesanti accuse: «Pour vous, les privilégiés, l'air pur, le soleil! Pour nous les gaz, les poussières, la nuit perpétuelle.[...] On pourrait prendre des mesures pour la salubrité, il y a des inventions pour supprimer les poussières. Mais la production en souffrirait, alors... Au contraire, [...] pour produire toujours plus vite, on emploie des méthodes de plus en plus nocives» (MHC, p. 126), dal momento che la sola preoccupazione per i ricchi ed i privilegiati è costituita dai profitti. Di qui l'attacco di Emile Gilman – dietro cui si cela inequivocabilmente il Nostro – contro «le gérant des charbonnages! [...] Comme un vampire suce le sang de ses victimes, vous rogniez sur les salaires insuffisants des malheureux ouvriers pour augmenter vos gros dividendes» (VDP, p. 121).

2. I Politici ed i Ministri cui non perdona le ricorrenti e demagogiche promesse. Se è vero che «il en est, sur cette terre qui n'ont connu que le bonheur, d'autres le malheur, [...] le travail très dur, la misère chronique, les déceptions sur le plan social, toutes les déceptions de la vie» (MHC, p. 140-141) e che quindi – come confida a René Bonnet il 15 dicembre 1936 – «l'égalité ne sera jamais qu'un vain mot [...] parce qu'il y a toujours des hommes qui songeront plus à leur bonheur propre qu'à celui de la collectivité, parce qu'il y aura toujours des hommes qui voudront toujours avoir une plus belle part et, pour arriver à leurs fins, ils emploieront tous les moyens» (*Postface* in MNJ, pp. 189-190), è altrettanto vero per Malva che una situazione del genere, ormai cristallizzata, per non dire del tutto incancrenita, non potrà essere assolutamente modificata da nessuno e, meno che mai, da Politici o Sindacalisti, a dispetto delle loro insistenti e sistematiche assicurazioni ufficiali, di chiaro sapore populista o elettoralistico.

Va detto, in proposito, che Malva, dopo un periodo di militanza nel partito socialista rivoluzionario di tendenza trotskista, resta profondamente deluso non solo perché le sue idee, un po' più spinte sul piano rivendicazionistico, contrastano con la linea molto più morbida e, per così dire, politica assunta dalla dirigenza, ma anche perché si accorge, con non poca amarezza, che il vero ostacolo, per un effettivo e radicale cambiamento delle condizioni dei lavoratori, è rappresentato proprio dal mondo politico che egli ritiene una sorta di «imposture incarnée», anche per la complicità della massa operaia la quale, infatuata dagli intellettuali, «n'enverra pas – sono parole sue – des ouvriers à la chambre pour lui réclamer un sort un peu plus digne, pour exprimer ses aspirations ; non, elle choisira des journalistes, des docteurs, des avocats, des gens qui n'ont pas du tout sa mentalité» (VDP, p. 120). Una delusione resa ancora più grande dalla amara constatazione che, di fatto, né i Politici, né i Sindacalisti, riescono a strappare ai Padroni, negli anni '40, concessioni o riforme importanti in materia di assistenza, di sicurezza (sul lavoro), di salario e di congedo per i minatori, penalizzati, tra l'altro, da orari di lavoro massacranti e dal fatto di poter fruire di soli sei giorni all'anno di vacanza. Di qui le tante malattie professionali tipiche dei minatori, come la silicosi e l'asma da cui sarà affetto anche il Nostro. Una condizione triste, dolorosamente routinaria e, purtroppo, difficilmente solvibile «tant qu'on laissera – come sottolinea Henri Barbusse – à la classe souveraine, pour laquelle les directeurs d'industrie sont des contre – maîtres, les ministres, des fonctionnaires, et les généraux des sergents, le soin d'améliorer les conditions des masses humaines» (Cit. in HMM, p. 138).

3. I Magistrati, e non certo per aver avuto a che fare con l'autorità giudiziaria, perché sorpreso in un bar dopo l'orario di chiusura. Forse questa personale vicenda, conclusasi con il minimo della pena, serve al Nostro solo come causa occasionale per qualche riflessione di principio: «Il n'est pas un lieu où on ment comme au Palais de Justice. C'est le palais du Mensonge. Les prévenus y viennent pour un mensonge et essaient de s'en tirer par un nouveau mensonge. Le Code par lequel on les juge est un ramassis de mensonges. Les avocats sont des menteurs patentés. Ceux qu'on appelle les gardiens de l'autorité ne sont en quelque sorte que les gardiens du mensonge»²³ e i protettori. Ne abbiamo, in proposito, esplicita conferma dal Nostro che, per bocca di Emile Gilman, dice: «Et vous honorables ministres qui favorisez les riches au détriment des pauvres

²³ Citato in: J. CORDIER, *op. cit.*, p. 62.

[...] Et vous magistrats intègres qui sous le manteau de la justice frappez les humbles et couvrez les méchants et les forts» (VDP, p. 121).

4. I cosiddetti idealisti della vita, ossia coloro che a destra e a manca dichiarano che presto potrà affermarsi, col progresso morale e civile dell'umanità, il principio della «Egalité» tra gli uomini. Idealisti cui il Nostro riserva parole di scherno come queste: «Beau régime que celui d'aujourd'hui! Le progrès, la civilisation? Quelle dérision!» (MHC, p. 126). D'altro canto, come non trovarsi d'accordo con il Nostro quando sostiene che è vera utopia sperare nel progresso civile degli uomini? Ce lo conferma in maniera inequivoca «la drôle de guerre» del 1940-1945 che, ancor più terribile ed apocalittica di quella del 1915-1918, si è rivelata «une tuerie collective» (CORR, p. 75). Una guerra che, favorita da squilibri socio-economici, nonché da mire imperialistiche ed egemoniche care a soggetti affetti da avventurismo politico-militare, è, a giudizio di Malva, «possible parce que nous en acceptons l'idée et surtout parce qu'elle est en nous» (MHC, p. 86) e perché – come sottolinea, con grande lucidità ed estremo realismo, al ministro belga Glaneur il 29 dicembre 1950 – «l'homme est une bête[...] Il y a 1900 et quelques années que Jésus est venu nous apporter un message de paix et d'amour et nous sommes à nous demander si on emploiera ou si on n'emploiera pas la bombe atomique» (CORR, p. 184).

Né possiamo non condividere le perplessità malviane in materia di «Egalité sociale». Persuaso che è del tutto inaccettabile, perché chiaramente iniqua, una società strutturata con dei ricchi e dei poveri (di qui l'angoscioso interrogativo di Emile Gilmant-Constant Malva: «Le Bon Dieu ne nous fait-il pas naître tous également nus comme des vers?» – VDP, p. 124) e che solo con un'ipotetica quanto impossibile uguaglianza sociale «il n'y aurait pas des exploités et des exploités» (CORR, p. 185) lo scrittore-minatore Malva, reduce da una sofferta e più che ventennale esperienza trascorsa in miniera assieme ad altri compagni, alla completa mercè di spietati «Patrons», non può assolutamente credere «en une société égalitaire. C'est absolument impossible. Même si les hommes sont égaux en droit, ils ne le sont pas physiquement, ni mentalement, ni psychologiquement [...] Un faible n'est pas l'égal d'un fort; et un imbécile d'un type intelligent [...] Il n'y aura jamais de véritable société égalitaire. Les forts de toutes espèces seront toujours les forts et les faibles des faibles» (CORR, p. 267).

5. Attacca infine, gli stessi operai – e in particolare i minatori – perché, se è così grave e drammatica la situazione in cui versa il proletariato, la

causa di tutto ciò va ricercata – a giudizio di Malva che, in tal modo diventa «la conscience critique et malheureuse du destin du mineur»²⁴ — anche nel comportamento degli stessi lavoratori cui, ad esempio, contesta senza mezzi termini:

– «leur incommensurable bêtise, le manque de sagesse [...] Si on leur fait croire [...] que la merde est une nourriture délicieuse et substantielle, ils se délecteront en la mangeant et diront, convaincus, qu'il n'y a rien de meilleur que la merde» (CORR, p. 82);

– il loro eterno, atavico servilismo che li spinge a credere, «ayant toujours été asservis, à l'esclavage perpétuel» (VDP, p. 122). In effetti «Le Prolétariat – come precisa a René Bonnet il 14 ottobre 1938 – fait toujours ce qu'on lui commande. Il marchera contre les Allemands si on lui dit que ce sont ses ennemis; contre les Patagons si on lui dit que les Patagons sont ses ennemis; le prolétariat marchera, s'arrêtera, remarchera au pas, au trot, au galop, si on lui commande, et contre qui que ce soit, même son père et sa mère» (*Postface*, in MNJ, p. 197);

– la loro passiva e così patologica rassegnazione che li porta persino a «accepter la guerre comme une fatalité inéluctable [...], à marcher pour foutre une raclée à Hitler et changer le régime en Allemagne alors qu'ils se laissent mener par le nez dans leur propre pays» (*Postface*, in MNJ, p. 197);

– il loro imperdonabile lassismo e la loro cieca e sciocca credulità. Significativo, a tal proposito, ciò che dice per bocca di Louis Bridoux: «Les ouvriers n'ont que le sort qu'ils méritent. Aux ânes on donne du foin. Quand le peuple bétail aura conscience de sa destinée, sa situation s'améliorera. Il attend le benêt. Il croit que le salut va lui venir du ciel. Trop bête que pour penser, il pense avec le cerveau d'un autre, d'un autre qui le trompe. Bête il a toujours été, bête il sera toujours. Sans doute il est écrit là-haut qu'il doit toujours rester bête» (VDP, p. 120), anche perché ha il torto di «mettre sa destinée entre les mains de gens qui ne le comprennent pas. Pour ces hommes soient-ils de gauche ou de droite [...], l'intérêt de la masse est la moindre de leurs préoccupations. Ils se querellent entre eux sur des riens. Et pendant ce temps, le peuple languit, le peuple meurt. Seul un miracle peut sauver la classe ouvrière. Il faudrait que vînt un homme dans le genre de Jésus, mais plus énergique que Lui, un homme qui sût se faire entendre de tous les peuples et leur indiquer la voie à suivre» (VDP, p. 123).

Quanto, poi, ai minatori, il Nostro ne parla molto volentieri «parce

²⁴ B. MATTEI, *Introduction à: C. MALVA*, in MNJ, p. 17.

qu'il les connaît mieux, parce qu'il a vécu au milieu d'eux, parce qu'il a entendu dire d'eux, par la presse intéressée, de la droite jusqu'à l'extrême gauche, le contraire de ce qui est» (CORR, p. 82) e perché intende sottolinearne soprattutto il secolare torpore e, consequenzialmente, l'assoluta mancanza di combattività. Emblematico, in proposito, ciò che dice: «Si les mineurs étaient vraiment combattifs, la mine ne serait pas un lieu de malediction; [mais] les mineurs se considèrent comme des maudits et se résignent à ce sort de maudits. Quand ils le voudront, ils feront de cet enfer un paradis[...] mais ils sont trop lâches pour mettre fin à leur tourments» (MVP, pp. 19-20 e 51).

Minatori il cui comportamento, come quello, d'altro canto, di tutti gli altri lavoratori, viene fortemente stigmatizzato dal Nostro che il 13 maggio 1937 così scrive all'amico Bonnet: «Je n'arrive pas à plaindre mes semblables, mais à les mépriser davantage. Pourquoi sont-ils si bêtes? Pourquoi se laissent-ils exploiter, gruger? Pourquoi consentent-ils à s'entremassacrer?» (*Postface* in MNJ, p. 193).

Va da sé, allora, che come unica via d'uscita dall'*impasse* cui si è condannata la classe operaia, l'anarchico Malva non può che suggerire la Rivoluzione. Ma subito dopo, visto il fallimento della rivoluzione russa, avanza più di una riserva al Bonnet: «Faire la Révolution avec qui? Connais-tu des chefs révolutionnaires? Ces hommes sont encore à naître à mon avis» (CORR, p. 73). E più oltre appare ancora più scettico circa la riuscita di un'eventuale azione insurrezionale: «Tout [...] serait voué à l'échec, plus, au désastre [...] Un changement de décors pour la même comédie ou tragédie et au prix de quels sacrifices!» (CORR, p. 73).

Di qui il tetro pessimismo del Nostro il quale, pur affermando di avere «le fond du chrétien»²⁵ (CORR, p. 107), arriva a scagliarsi contro «le bon Dieu» che, a suo dire, «c'est un mauvais père. S'il était juste comme on dit,

²⁵ Anche se in altri momenti dobbiamo a Malva dichiarazioni di tutt'altro genere: «Je suis révolutionnaire et athée [...] Je ne suis pas un chrétien» (CORR, pp. 29 e 107), pure non ci sentiamo di etichettare il Nostro come un anticristiano. Ci soccorre, in proposito, Poulaille, che condividiamo perfettamente, quando sostiene, a giusta ragione, che «dans la dureté de Malva, il y a quelque chose d'évangélique, de sensible [...] de tendre» (*Préface*, in HMM, p. 9) e – aggiungiamo noi – anche sul piano meramente propositivo, non solo non c'è, nella sostanza, nulla di irreligioso, ma c'è, anzi, qualcosa di autenticamente cristiano. Ne abbiamo conferma, del resto, dal fatto che lo stesso Malva, a dispetto delle predette dichiarazioni, crede fermamente che l'unico modo per pervenire alla vera uguaglianza e alla pace sociale sia l'osservanza di questa massima di chiara ispirazione cristiana: «ne pas faire à autrui ce qu'on ne voudrait pas qu'il fût fait à soi – même» e «faire à autrui ce qu'on voudrait qu'il fût fait à soi – même» (CORR, p. 185).

permettrait-il que l'un de ses enfants fût favorisé au détriment de l'autre?» (VDP, p. 124); contro Dio di cui ammette l'esistenza anche se poi in *Un ouvrier s'ennuie*, «sans doute le livre le plus noir de Malva, le plus désespéré, le plus désespérant»²⁶ precisa: «On s'en passerait fort bien. C'est d'ailleurs comme s'il n'existait pas. Impuissant dans sa lutte perpétuelle contre Satan, il a toujours le dessous à notre détriment [...] Peu généreux, il n'ouvre que si je frappe et ne me donne que si demande. Il faut sans cesse le prier, le supplier. Il ne me donne donc pas, il vend à très haut prix; ce n'est pas un père, c'est un commerçant»²⁷.

Né risparmiata, ovviamente, i cosiddetti uomini di chiesa cui contesta quell'atteggiamento ipocrita e meramente di facciata, che manifestano soprattutto nel corso di cerimonie ufficiali, quando invocano per i minatori la misericordia celeste e la protezione di Santa Barbara. Di qui le parole violente ed aggressive con le quali apostrofa costoro in *Un ouvrier s'ennuie*: «Infâmes bigots. Faux chrétiens. Suppôts de Satan. Vous savez mieux que tout autre que dans les conditions actuelles du travail aucun ouvrier n'atteindra l'âge de la retraite. Nous ne sommes pour vous des êtres sensibles, mais des machines que vous jetez au rancart, au cloaque, à la volerie dès qu'elles sont hors d'usage»²⁸.

Un pessimismo che regna sovrano in tutta la vita di Malva che, peraltro, appare profondamente segnata non solo per le tante sofferenze fisiche quali ad esempio, asma, silicosi, affezioni polmonari, tutte strettamente legate al suo lavoro svolto per ben vent'anni «dans la terre ou dans le charbon comme une taupe» (MVP, p. 28). Non vanno sottaciute, infatti, né le sofferenze materiali come, ad esempio, la mancanza di denaro, di cui parla espressamente in alcune lettere al Poulaille come quelle, per citarne solo un paio, del 14 maggio 1939 e del 16 gennaio 1940 dove leggiamo: «Je n'ai pas l'argent nécessaire à m'acheter des choses qui me sont nécessaires. Par exemple, un costume [...], un timbre pour t'envoyer une lettre [...], pour faire un voyage à Paris [...] Moi qui aime la vie, il ne m'est pas permis de vivre» (CORR, pp. 89 e 98-99); né le molteplici sofferenze spirituali che costituiscono ciò che il Nostro chiama «[s]on supplice moral» (CORR, p. 54).

Pensiamo a tutte le sue tribolazioni con gli Editori che rifiutano di pubblicare i suoi scritti, che spesso vedranno la luce molto tardi, come nel caso di *Vie de pauvres* (che, ultimato nel 1929, viene pubblicato postumo

²⁶ J. CORDIER, *op. cit.*, p. 59.

²⁷ Citato in: J. CORDIER, *op. cit.*, p. 60.

²⁸ *Ibidem*, p. 61.

nel 1980) e di *Ma nuit au jour le jour* che, concluso nel 1937, viene pubblicato nel 1954, dopo essere stato rifiutato – e con le motivazioni più disparate – da Grasset, Denoël, Gallimard ecc.

Pensiamo alla solitudine di Malva che, favorita, talora, da incomprendimento, lo porta a non essere «guère aimé ni à la mine, ni au syndicat où [il] prônait l'action directe et stigmatisai[t] la tiédeur des dirigeants» (MVP, p. 17) e ad essere «toujours en lutte avec tout le monde: les dirigeants patronaux, les dirigeants ouvriers, les chefs porions tel que le démon Bridoux – il nous insulte, nous malmène et nous rend la vie encore plus infernale à nous les maudits, les déshérités du monde – et les ouvriers eux-mêmes» (MVP, pp. 25 e 42-43).

Pensiamo a tutte le umiliazioni che caratterizzano gli ultimi 15 anni di vita del Nostro, quando le due figlie, i fratelli e la sorella, pur non versando in buone condizioni economiche, spesso fanno una sorta di colletta per l'acquisto di carbone, nella speranza di rendere più tiepide le giornate invernali malviane e, perché no, di ritardare il più possibile l'appuntamento di Constant con la morte che egli, del resto, sembra attendere con serena rassegnazione, a giudicare da ciò che confida a Eugène Porret il 15 ottobre 1954: «On se meurt tout doucement. Parce que, en fait, ma vie n'est qu'une mort lente» (CORR, p. 249).

Ma pensiamo soprattutto al fatto che Malva, pur avendo scritto a ministri e parlamentari, è condannato a vivere nel più totale oblio da parte delle istituzioni. Sicché non possiamo che essere perfettamente d'accordo con Michel Ragon, quando dichiara che le lettere malviane dell'ultimo periodo «expriment une longue plainte. Ce sont des suppliques [...] pour quelques secours» (Préface in CORR, p. 10).

Ed in effetti, persino nell'ultima lettera del 14 maggio 1969, scritta il giorno prima della sua morte, Malva, oltre a lamentarsi col consigliere letterario del Ministero della Pubblica Istruzione per un sussidio già stanziato in suo favore e non ancora ricevuto, a causa delle lungaggini burocratico-amministrative, nella parte conclusiva confessa, in preda al più grande sconforto: «J'ai peur qu'on m'ait oublié. Et à part ma pension de mineur (assegnatagli, tra l'altro, dopo mille traversie) je n'ai aucune espèce de ressources» (CORR, p. 273).

Comunque, ad onta di tutte le sofferenze cui abbiamo accennato e di un pessimismo profondo che impregna gran parte della vita e dell'opera malviana, pure il Nostro, benché più che sessantenne, oltre a sostenere che non bisogna arrendersi e che «on peut, on doit s'efforcer de rendre l'humanité plus humaine» (CORR, p. 267), poi, per quanto concerne la necessità di

un'educazione sociale per le masse operaie, dimostra di credere fino in fondo nel ruolo della letteratura proletaria. Una letteratura capace non solo di esprimere – per dirla con Victor Serge – «les aspirations de la classe ouvrière», ma anche di forgiare una classe operaia nuova che – sono sempre parole di Victor Serge – «prenant conscience d'elle-même, finit par avoir sa façon propre de sentir, de comprendre la vie, de souffrir, de rire et de combattre [...] de considérer la société, l'Etat, les lois, le travail, la famille [...] en un mot, sa conception du monde et sa mission historique»²⁹. Una letteratura proletaria che, peraltro, ha ragione di essere solo se si propone – come precisa Barbusse – di «servir aux hommes» (HMM, p. 136) e se, secondo Malva, «elle est faite par des prolétaires qui sentent, qui pensent et jugent en prolétaires» (CORR, p. 261). Né il Nostro appare meno fervidamente convinto della giustezza del suo lungo e tormentato itinerario artistico-letterario che, iniziato prima dei 25 anni e portato avanti per oltre un quarantennio, si caratterizza per il suo costante impegno a scrivere non «pour amuser les classes moyennes ou riches, ni pour divertir les gens bien nourris, mais pour exprimer ce sentiment prolétarien de la vie»³⁰ e per proporre, quindi, un'arte realista e, a un tempo, sociale e rivoluzionaria.

Un'arte mirata, in sostanza, non solo e non tanto a mostrare che non c'è «Rien de plus triste que la vie des mineurs [...] exposés à de multiples dangers [...], à travailler dur [...], à subir à la fois les vexations des forts qui ne comprennent pas qu'on ne puisse les égarer à la tâche, et des chefs pour qui on ne travaille jamais assez bien ni assez vite» (HMM, p. 52), oppure a «montrer la rapacité des bourgeois et des patrons, à stigmatiser les traîtres et faux frères» (MNJ, p. 194), ma anche e soprattutto «à défendre les plus déshérités [...], les plus faibles mineurs, tels que les jeunes et les vieux [...] et à éveiller une conscience ouvrière» (MVP, pp. 88 e 122) – e non soltanto nel minatore del Borinage – in quanto egli, che si sente «avant tout un citoyen du monde, il aime tous les peuples, à des degrés différents peut-être, mais il les aime tous quand même» (MVP, p. 103).

Di qui la speranza di Malva – del tutto legittima, a nostro avviso – che «les générations futures, s'interrogeant sur le prolétariat de la mine, ne pourront pas ne pas faire appel à son oeuvre» (*Préface*, CORR, p. 12). Una speranza diventata, poi, realtà, dal momento che, grazie «à la valeur de son témoignage, aujourd'hui on lit Malva, on le joue, on l'écoute»³¹ e, perché

²⁹ V. SERGE, *Littérature et révolution*, Paris, Maspero, 1976, pp. 99 e 101.

³⁰ *Ibidem*, pp. 100-101.

³¹ J. CORDIER, *op.cit.*, p. 75.

no, si comincia ad amarlo. Tanto più che – per usare le parole di Nietzsche – «de tout ce qui est écrit, [on] n'aime que ce que l'on écrit avec son propre sang»³² e che, aggiungiamo noi, il linguaggio malviano è chiaro, semplice e del tutto spoglio di quelle sottili elaborazioni artistiche così care ai devoti dell'arte pura, ai «romanciers artistes qui sont de grands techniciens du langage et qui ont – come sottolinea Henri Mitterand – le souci de la phrase travaillée pour elle-même, ciselée, de la phrase objet d'art, digne d'être contemplée et goûtée pour l'élégance, la finesse, la hardiesse de ses formes plus que pour ce qu'elle signifie»³³.

Una preoccupazione che, d'altro canto, non ritroviamo assolutamente in Malva. Anzi, proprio al nostro scrittore-minatore, così scevro da incrostazioni intellettualistiche e così poco propenso a considerare il linguaggio un repertorio di idee morte, un esercizio puramente artificioso di parole vuote e senza senso, dobbiamo, sul piano teorico, questa lucida e precisa riflessione sul credo estetico dei Parnassiani: «L'art pour l'art est un non-sens. Le soulier n'est pas pour le soulier, ni le chapeau pour le chapeau. Le soulier est pour le pied et le chapeau pour la tête» (CORR, p. 258) e, sul piano pragmatico, il grandissimo merito di «laisser parler les mineurs comme leurs gueules sont faites» (CORR, p. 50) in tutte le sue opere che, peraltro, vanno considerate «prolétariennes» se è vero, come è vero, che la loro principale peculiarità è quella di essere state scritte – per dirla con Victor Serge – da un vero «révolutionnaire prolétarien»³⁴, nonostante le ricorrenti ostilità manifestate dagli editori nei suoi confronti³⁵.

In merito alla preziosa e straordinaria testimonianza malviana, giova qui segnalare quel che scrive, al riguardo, Marcel Moreau: «L'exceptionnel, chez Malva, c'est sa remontée de l'abîme à coups de mots ... Malva et son verbe témoignent d'une vie qui n'est pas, et n'a jamais pu être, comme les autres» (Cfr. M. MOREAU, *Préface* a: C. MALVA, *La nuit dans les yeux*, cit., pp. 7-8).

³² Citato in: V. SERGE, *op. cit.*, p. 32.

³³ H. MITTERAND, *op. cit.*, pp. 272 e 280.

³⁴ V. SERGE, *op. cit.*, p. 33.

³⁵ Vale la pena sottolineare, in proposito, che Malva, in un importante articolo del 1959, dal titolo assai emblematico: «Qu'est - ce que la littérature prolétarienne?», oltre a sostenere quanto segue: «Puisque le prolétaire ... N'A POUR VIVRE QUE LE PRODUIT DE SON TRAVAIL un écrivain prolétarien ne parvient pas, en général, à se faire éditer», più avanti – e non senza un pizzico di ironia – precisa: «il y a chez nous des pur-sang, des demi-sang, des quart de sang». (Cfr. C. MALVA, *La nuit dans les yeux*, cit., p. 142).

LA TECNICA DEL GIALLO NEL
SEGRETO DI LUCA

Escluso per decenni dalla repubblica delle Lettere e relegato nella paraletteratura, inteso come «pasticcio» extra-letterario, assente dalla mappa ufficiale e dagli itinerari della storiografia critica, il romanzo poliziesco si prospetta, di solito, come una delle tante forme di *Unterhaltungsliteratur*, il cui accostamento ad un capolavoro quale *Il segreto di Luca*, appare sicuramente provocatorio. Non si tratta, ora, di rivendicare dignità letteraria al genere del giallo: critici autorevoli si sono già cimentati in questa impresa, e il buon esito dei loro studi e delle loro dimostrazioni è ormai un dato acquisito¹. Si tratta, invece, di dipanare la matassa di questa proposta interpretativa, di questo parallelo tra *Il segreto di Luca* e il romanzo giallo. È un accostamento che prende le mosse dall'individuazione di una tecnica indiziario-poliziesca già sagacemente intuita: anche se Ilaria Crotti o Loris

¹ Fermandosi ai volumi apparsi in Italia, si vedano, per esempio, gli autorevoli interventi raccolti in AA.VV., *La trama del delitto. Teoria e analisi del racconto poliziesco*, a cura di R. Cremante e L. Rambelli, Parma, Pratiche 1990² [1980]; C. GRIVEL, *Osservazioni sul romanzo poliziesco*, in AA.VV., *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, ed. italiana a cura di M. Rak, Napoli, Liguori, 1977, pp. 226-245; E. GUAGNINI, *L'“importazione” di un genere: il “giallo” italiano tra gli anni Trenta e gli inizi degli anni Quaranta*, in AA.VV., *“Trivialliteratur?” Letteratura di massa e di consumo*, Trieste, Lint; E. MANDEL, *Delitti per diletto: storia sociale del romanzo poliziesco*, trad. di B. Arpaia, Milano, Interno giallo, 1990; F. FOSSATI-R. DI VANNI, *Guida al giallo*, Milano, Gammalibri, 1980; AA.VV., *Il punto sul romanzo poliziesco*, a cura di G. Petronio, Roma, Laterza, 1985; T. NARCESJAC, *Il romanzo poliziesco*, trad. di L. Nannil, Milano, Garzanti, 1976; M. CARLONI, *Indagine sul giallo italiano*, Assisi, Porziuncola 1984; ID., *Storia e geografia di un genere letterario: il romanzo poliziesco italiano contemporaneo*, in «Critica letteraria», a. XIII (1985), fasc. I, n. 46. Il primo tentativo compiuto in questa direzione è però il volume di A. DEL MONTE. Cfr. A. DEL MONTE, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari, Laterza 1962.

Rambelli² (ai quali si devono le uniche sistemazioni organiche di questo genere letterario in Italia) nella pur fitta rassegna dei gialli italiani non includono Ignazio Silone, nel terreno invece della critica propriamente siloniana si è già parlato di un romanzo, o almeno di un modello narrativo, «poliziesco» a proposito del *Segreto di Luca*³. Si tratta ora di raccogliere queste acute osservazioni ed approfondirle.

Il punto di partenza di questo breve percorso potrebbe essere un assioma generale: i generi letterari (come le regole) sono «fatti» per essere trasgrediti. Questo breve ragionamento è dunque una sorta di «storia della trasgressione»: si dà come punto di partenza il genere letterario del “giallo”, e si vede in che cosa *Il segreto di Luca*, in forme più o meno evidenti, risponda e soprattutto si discosti dal classico romanzo poliziesco o indiziario.

La seconda necessaria ‘premessa’ è che un discorso sul giallo presuppone un postulato caratterizzante questo genere letterario: l’omogeneità e l’alto indice di frequenza di determinate tecniche. Il romanzo poliziesco canonico, infatti, può essere considerato un’«opera chiusa», rigidamente serrata; ha una struttura «sbarrata». Da questo presupposto nasce la necessaria distinzione tra giallo «canonico» e giallo «allotropico»⁴, o, seguendo il Pietropaoli, tra giallo «finito» e giallo «infinito»⁵. È, naturalmente, al «giallo allotropico», o meglio «infinito», che qui si fa riferimento, intendendo con quest’ultimo un’opera non canonica, non chiusa, aperta alla ingerenza di altre forme o generi narrativi, e soprattutto nella quale i tratti caratteristici del «genere» hanno subito uno spostamento di fuoco: il problema della conoscenza, che è alla base della *detection*, qui registra un ampliamento di prospettiva, si allarga dalla meccanica del crimine alla dina-

² Cfr. I. CROTTI, *La “detection” della scrittura*, Padova, Antenore 1982; L. RAMBELLI, *Storia del giallo italiano*, Milano, Garzanti 1979.

³ Cfr. B. FALCETTO, *Introduzione a I. SILONE, Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori 1999, vol. II, p. XVI; R. W.B. LEWIS, *Introduzione all’opera di Ignazio Silone*, Editoriale Roma, Opere Nuove 1961, p. 109; C. ANNONI, *Invito alla lettura di Ignazio Silone*, Milano, Mursia 1974, p. 66; G. VIGORELLI, *Finisce in amore il “giallo” di Silone*, in «Rotosei», 22 marzo 1957. La biografia di GURGO e DE CORE parla di «una intelaiatura solo apparentemente giallistica» (O. GURGO – F. DE CORE, *Silone. L’avventura di un uomo libero*, Venezia, Marsilio 1998, p. 324). Cfr. anche S. MARTELLI – S. DI PASQUA, *Guida alla lettura di Silone*, Milano, Mondadori 1988, p. 84 e segg.

⁴ Cfr. I. CROTTI, *op. cit.*, pp. 3-7.

⁵ Cfr. A. PIETROPAOLI, *Ai confini del giallo. Teoria e analisi della narrativa gialla ed esogialla*, Napoli, ESI 1996, p. 43 e segg.

mica della realtà, si applica quindi ad un campo più vasto e complesso, nel quale l'enigma diventa esistenziale. E il giallo poliziesco si trasforma in una espressione, più o meno metaforica, del giallo della conoscenza dell'uomo e della realtà sociale. Giallo di analisi, dunque, o di «denuncia d'ambiente»⁶.

D'altro canto, questa licenza interpretativa non è poi così singolare come potrebbe sembrare. Sono infatti gli stessi teorici della letteratura a concedere simili lasciapassare: già nel 1978, per esempio, il Chatman, sulla scorta del Frye, ammetteva che, pur essendo i generi «costrutti o composti di tratti caratteristici», il fatto «che i testi siano inevitabilmente misti non deve stupire»⁷.

Nel dicembre del 1956 la casa editrice Mondadori pubblicava *Il segreto di Luca*,⁸ che fu accolto subito, dal pubblico e dalla critica, come una piccola rivoluzione all'interno del *corpus* siloniano, fu interpretato come un'opera dal notevole carico innovativo⁹. L'elemento nuovo potrebbe certo derivare dal fatto che il romanzo, insieme al successivo *La volpe e le camelie* (1960), appartarrebbe ad una fase della vita e dell'opera siloniana nella quale «lo scrittore ha il sopravvento sul politico»¹⁰. Questa tesi, però,

⁶ Cfr. *Ivi*, p. 39.

⁷ Cfr. S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche 1981 [1978], p. 14.

⁸ Ora in I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, pp. 281-425.

⁹ Il successo di pubblico riscosso dal romanzo ha diverse testimonianze. Oltre al Premio Salento (1957), l'opera vanta traduzioni in dieci lingue. L'edizione tascabile della Mondadori, apparsa nel 1969, è rimasta a lungo in testa alla classifica dei libri più venduti in Italia. Nello stesso 1969 è stata tratta una versione televisiva in quattro puntate, *Il segreto di Luca*, a cura di D. FABBRI e O. SPADARO, con regia di quest'ultimo, mandata in onda in data 11, 18 e 25 maggio e 2 giugno. Gli interpreti erano Turi Ferro, Riccardo Cucciolla e Umberto Spadaro, rispettivamente nei ruoli di Luca, Andrea e don Serafino. Sulla novità del testo siloniano, cfr. G. VIGORELLI, *op. cit.*; F. VIRDIA, *Nel «Segreto di Luca» una nuova svolta di Silone*, in «La Fiera Letteraria», 24 marzo 1957; G. RAVEGNANI, *Un segreto di Silone nel Segreto di Luca*, in «Epoca», 14 aprile 1957.

¹⁰ P. TUSCANO, *Introduzione a Ignazio Silone*, Mucchi, Modena 1991, p. 33. Su questa interpretazione «apolitica» del romanzo cfr. C. ANNONI, *op. cit.*, p. 66. La Pieracci riconduce la novità del libro alla materia trattata, all'ingresso di un sentimento impossibile tra «cafoni» che rompeva il tono di denuncia sociale su cui si attestavano le opere precedentemente firmate da Silone. Cfr. M. PIERACCI HARWELL, *Un cristiano senza chiesa*, Bologna, Studium 1991, p. 7 e segg.

da molti condivisa, non va letta nel senso di un passaggio di Silone dall'esilio politico all'esilio dorato nel mondo dell'arte; piuttosto, seguendo gli spunti proposti da Gurgo e de Core, si può affermare che in questi anni Cinquanta, «la critica di Silone al partito diventa, da politica, letteraria. Piani diversi, ma toni identici, se non ancora più rabbiosi»¹¹. Sarà inoltre Silone stesso a rispondere alle provocazioni di quanti, in particolare critici anglossasoni, vedevano, in quest'opera, il tramonto del romanzo di impronta sociale. La risposta è offerta, oltre che dal carteggio con Antonio Spinosa¹², dal famoso articolo *Letteratura e politica* apparso su «Critica sociale» nel 1957, nel quale l'autore, a meno di un anno dall'uscita del romanzo, spiega come si possa far politica anche fuori dal partito e accusa il fatto che in Italia i concetti di politica e società hanno un'accezione limitata e restrittiva¹³. Prova ancora più indiscutibile è il commento al romanzo che l'autore stesso pubblica nel 1958 su una rivista newyorkese ribadendo il valore sociale dell'opera:

Chi, in *Il segreto di Luca* non scorge la società, somiglia a chi nel giardino zoologico cammina curvo e vede le talpe e non l'elefante: è troppo grande, occupa troppo spazio. Ma l'elefante c'è. Lo svolgersi ineguale d'un amore, l'ostacolo del matrimonio, il maturare d'una passione senza apparente via d'uscita, il processo, l'accettazione dell'ergastolo [...] questi fatti, che costituiscono la trama del racconto, sono tutti fatti sociali. È ancora la stessa società di *Fontamara*, trivellata fino a un livello che prima non avevo esplorato. È la preistoria di *Fontamara*. Se non rischiasse di apparire dettato da un gusto del paradosso, direi che *Il segreto di Luca* è il più sociale dei miei libri¹⁴.

È l'autore stesso, dunque, ad indicare la continuità de *Il segreto di Luca* con la restante produzione proprio in nome del forte significato sociale dell'opera¹⁵. Non è dunque in questo aspetto che va ricercata la novità di

¹¹ O. GURGO - F. DE CORE, *op. cit.*, p. 281.

¹² Ora in A. SPINOSA, *Diario di un'inquietudine*, Milano, Cino Del Duca 1959.

¹³ Cfr. I. SILONE, *Letteratura e politica*, in «Critica sociale», 20 aprile 1957, ora in I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. II, pp. 1247-1251. L'articolo è incentrato proprio sul valore politico del *Segreto di Luca*.

¹⁴ I. SILONE, *L'“individuale” e il “sociale” in un romanzo*, in “The New Leader”, New York, novembre 1958, ora in L. D'ERAMO, *L'opera di Ignazio Silone. Saggio critico e guida bibliografica*, Milano, Mondadori 1971, p. 300. L'articolo di Silone rispondeva alle tesi critiche avanzate dagli studiosi statunitensi, precisamente ad un articolo apparso il 27 ottobre dello stesso anno, *Silone's secular saint* di R. ROSENTHAL, ex trotskista, che riscontrava nel romanzo la totale assenza della tematica sociale. L'intervento riporta, quasi identici, alcuni passi del citato articolo su *letteratura e politica* apparso l'anno precedente su «Critica sociale».

questo capolavoro letterario. Al di là del valore civile e politico dell'opera, che non sarebbe tradito bensì trasformato in nuove forme, anche in fede a quell'impegno che contraddistingue tutto il corpus siloniano, *Il segreto di Luca* segna comunque un netto distacco rispetto alle opere precedenti, una «rottura» rispetto ai primi romanzi. Questa innegabile portata innovativa va cercata in altri campi e trova ben più ampie argomentazioni. Innanzitutto, con *Il segreto di Luca* Silone inaugura una nuova forma di scrittura. Dall'affabulazione tipica romanzesca si passa ad un racconto lineare, una novella lunga, o, se si preferisce, un romanzo breve. In un paesaggio dominato da una convenzionalità letteraria già sottolineata da Geno Pampaloni (il carcere, il convento, la vecchia villa abbandonata, la roggia vicino al mulino, il focolare dei casali di campagna...)¹⁶ si muovono i personaggi siloniani, creature letterarie del tutto originali, nei caratteri e nelle azioni. L'opera abbandona la polifonia degli scritti precedenti; pochi «attanti», per un romanzo di cui nessun altro «è stato altrettanto abilmente architettato né realizzato con tanta padronanza»¹⁷. Questa nuova struttura narrativa «più concentrata e serrata»¹⁸ è dovuta, a sua volta, ad altri due elementi fortemente innovativi: l'ingresso prepotente della tematica amorosa e una tecnica argomentativa e affabulatoria di tipo indiziario, due elementi di solito considerati incompatibili tra loro e dalla difficile convivenza¹⁹.

La vicenda amorosa compare qui, per la prima volta, come nucleo principale della narrazione. Si tratta di una scelta contenutistica nuova, inedita per lo scrittore; e l'ingresso in scena (col ruolo di prima donna)

¹⁵ Simile continuità fu sottolineata anche da un'acuta recensione al romanzo. Cfr. I. HOWE, *Silone, The Power of Example*, in «The New Republic», New York, 22 settembre 1958: «Ho detto che alla superficie *Il segreto di Luca* sembra diverso dai primi romanzi di Silone che erano politici. Tuttavia chiunque abbia familiarità con la sua opera vede subito che questo romanzo continua la linea di quelli che l'hanno preceduto, e anzi costituisce una ricapitolazione sintetica dell'evoluzione di Silone stesso. Perché Andrea è in parte il primo Silone, l'autore di *Fontamara* ancora legato alla fede marxista nell'azione di massa, e l'educazione della sua umanità nell'apprendere la storia di Luca riflette la storia intellettuale di Silone».

¹⁶ Cfr. G. PAMPALONI, *Silone romantico*, in «L'Espresso», 17 marzo 1957.

¹⁷ R. W. B. LEWIS, *op. cit.*, pp. 109-110.

¹⁸ B. FALCETTO, *op. cit.*, p. XV.

¹⁹ Sono proprio i teorici del "giallo" a rivendicare a questo genere una originalità di temi rispetto alla produzione amorosa. Cfr. M. NICOLSON, *Delitto «cum laude»*, in AA.VV., *La trama del delitto...*, cit., p. 49: «Il romanzo poliziesco oggi torna così a sottolineare, assai

del personaggio-«sentimento» ha messo in fuga gli altri personaggi, li ha fatti retrocedere al ruolo di comparse, salvando solo poche figure: Luca, Andrea e il grande personaggio «assente», o (direbbe Robbe-Grillet) «mancato», Ortensia, motore immobile (dietro le quinte) di tutte le vicende, prima causa, diretta o indiretta, di tutti gli eventi.

Oltre all'ingresso prepotente della tematica amorosa, altro elemento di novità è appunto una particolare tecnica narrativa e argomentativa, «giallistica» o «indiziaria». Il romanzo ha tutte le caratteristiche di un grosso enigma. La scena si apre con un vecchio, di cui non si dice il nome; gli si fanno incontrare persone che gli domandano chi sia senza però riceverne risposta. Lo si fa muovere nei territori di Cisterna dei Marsi e l'Aquila in modo che se ne intuisca la sua familiarità. Se Pietro Spina in *Vino e pane* faceva il suo ingresso nella scena per via indiretta, anche per Luca accade qualcosa di simile: il suo ingresso iniziale è di tipo meramente «fisico», nessuno sa chi egli sia, o quale sia il suo nome²⁰, nessuno sa che il suo è un «ritorno» nel suo vecchio paese di origine²¹. È evidente che questi elementi sono enigmatici solo in relazione all'ignoranza testuale del lettore, non sono generali, e dunque funzionano solo come primo approccio conoscitivo per il destinatario dell'opera; sono dunque il frutto di un sapiente gioco combinatorio e compositivo della trama; e questo gioco costituisce il primo elemento che tinge di giallo l'opera. La vera storia del protagonista si conoscerà solo nel corso della lettura, attraverso i dialoghi dei «cafon» di Cisterna dei Marsi, attraverso quindi lo sguardo, il punto di vista esterno, dei personaggi. Solo in un ulteriore momento diegetico, sul finale del racconto, si conoscerà anche la vera identità di Luca, la sua natura più intima, la sua anima. Solo nelle ultime pagine del romanzo si

opportunamente, che l'amore non è l'unico argomento per un romanzo e che è altrettanto interessante trattare l'invidia, l'odio, l'ira, la lealtà, l'amicizia, gli affetti familiari [...]».

²⁰ Per la figura e l'ambiguità di L. SABATINI cfr. E. OSSIMPRANDI, *Ignazio Silone. Saggi minimi*, Parma, Edizioni del Ponte Verde 1972, p. 58 e segg.

²¹ Questo stesso tema si presentava già nel racconto *Ritorno a Fontamara*, apparso sulla rivista di Ivrea «Comunità» tra marzo e aprile 1949 e in seguito sul periodico londinese «Tomorrow» nel luglio dello stesso anno, tradotto da Darina Silone. Il racconto, però, s'incentrava sul tema del «ritorno» e non approfondiva l'universo intimistico dei protagonisti. *Il segreto di Luca*, invece, non s'incentra sul disagio del ritorno, ma sul segreto dell'ex ergastolano. Cfr. L. D'ERAMO, *op. cit.*, p. 303: «Nel *Ritorno a Fontamara* l'ex ergastolano era un'apparizione, mancava l'intuizione della sua interiorità. In *Il segreto di Luca* questo personaggio della memoria diventa un personaggio della fantasia, di modo che potremmo dire che creativamente il romanzo comincia dove il racconto finisce».

riuscirà ad entrare nell'impenetrabile personalità di uno sfuggente personaggio di cui per tutta la narrazione il lettore, portato per mano dal *detective* Cipriani, si trova da andare in cerca. Nelle prime pagine, invece, domina un clima di oscurità. Sarà una vecchia cieca, sua lontana cugina, a riconoscere Luca dalla cadenza del passo; si tratta di un'agnizione che infittisce la enigmaticità del racconto. L'alone di mistero che avvolge la identità di Luca viene spezzato, in seguito, per sua stessa volontà, nell'incontro con un ragazzino al quale rivela il suo nome, facendo uno strappo a quella reticenza-anonimato in cui si era trincerato. E dunque egli si presenta: il suo nome è Luca.

Il lettore s'imbatte immediatamente in un personaggio dalla forte connotazione spettrale e fantasmatica: «Egli camminava in mezzo alla via. In quella luce abbagliante, in quella solitudine di macerie e di muri nessuno si accorgeva di lui. Sembrava uno spettro, un'anima in pena»²². Tutti sono d'accordo su un punto cruciale, che nella notte dell'omicidio e del vagabondaggio di Luca dovettero scatenarsi forze superiori all'umano. L'episodio ha un'aura soprannaturale. E questo è il sigillo del velo misterico dell'evento, «della ostica inspiegabilità semiotica con cui la vicenda di Luca si prospettava agli occhi del paese»²³; di qui, l'atteggiamento apotropaico dei cittadini di Cisterna (si pensi alla fuga della domestica di don Serafino o al rifiuto di zia Clarice ad ospitare suo nipote Andrea insieme all'ex ergastolano). Incaricato di sciogliere l'enigma è Andrea Cipriani, uomo politico ormai di successo, anch'egli tornato nel suo paese natio dopo lunga assenza. Andrea, dunque, ha il ruolo di *detective*, con un duplice compito: deve ripercorrere a ritroso l'errore giudiziario che ha colpito Luca, dirigersi verso il suo «errore-matrice»²⁴ e cioè verso il movente di una specie di omicidio collettivo (morale e civile) che ha condannato un uomo innocente; e deve, insieme, individuare le cause (o la causa) dell'indifesa remissività e reticenza dello stesso Luca, il perché del suo volontario silenzio che, nel rifiuto di addurre alibi a sua discolpa, lo porterà ad evitare di essere scagionato e a sottoporsi, dunque, ad un suicidio volontario, l'ergastolo. La *detection* si compie in un clima tipico

²² I. SILONE, *Il segreto di Luca*, cit., p. 286.

²³ A. PIETROPAOLI, *op. cit.*, p. 211. Cfr. I. SILONE, *Il segreto di Luca*, cit., pp. 353-354: «[Cipriani al mugnaio Ludovico] «Via, sii ragionevole, sai bene che Luca era all'ergastolo». «Il suo peccato però era qui». «Quale peccato?» «Come una pestilenza, come un cancro, era qui, nell'aria, nella terra. La nostra rovina».

²⁴ A. PIETROPAOLI, *op. cit.*, p. 208.

del romanzo-enigma, del quale compaiono alcune componenti essenziali, non ultima il «rumore», inteso come elemento disturbativo presente nelle sue due espressioni tipiche di «reticenza»-«interferenza»²⁵, e attribuibile alla popolazione di Cisterna. Andrea è un vero *detective* anche nel modo di condurre le indagini o di fare veri e propri interrogatori ai «cafoni» del paese, testimoni dei fatti di quella notte. Basta leggere l'incalzante dialogo-interrogatorio di Andrea con il mugnaio Ludovico²⁶. D'altronde, è il vecchio parroco, don Serafino, a riconoscere ad Andrea «del fiuto poliziesco». Eppure l'affermazione è ironica, quasi nella convinzione della impossibile veridicità; ed è Andrea stesso a rifiutare questa parte, quasi che quell'appellativo fosse un'ingiuria:

«Ti aspettavamo – dice il vecchio prete a Cipriani, in ritardo all'appuntamento –. Sei stato nuovamente in giro? Non c'è che dire, hai del *fiuto poliziesco*. «Vuoi offendermi? Speravo che quest'aria fresca ti avesse rasserenato».

«No, dicevo sul serio. D'altronde non c'è nulla di strano se nei perseguitati si sviluppa un *forte senso investigativo*. È sempre terribile quando arrivano al potere gli ex perseguitati»²⁷.

Anche *Il segreto di Luca*, come ogni romanzo poliziesco che si rispetti, ha due ordini narrativi, due storie: la «storia del delitto» e la «storia dell'inchiesta»²⁸, la storia così come si è svolta e la storia così come viene vista e compresa dal *detective*, su cui in genere si focalizza la narrazione. Nel romanzo siloniano, però, la storia del delitto è in fondo la storia di un falso delitto, di un omicidio reale ma non afferente al sospettato Luca. L'oggetto dell'indagine si sposta dal vero omicida (che dovrebbe essere oggetto dell'enigma e dunque fine ultimo della *detection*) a Luca, di cui si deve dimostrare non la colpevolezza ma l'innocenza.

Il lettore viene condotto per mano dal narratore attraverso gli intricati meandri delle vicende. Scopre, così, che il contatto di Andrea Cipriani con l'affare Luca risale all'infanzia, quando Andrea dovette scrivergli le lettere di risposta della madre di Luca, analfabeta, che lavorava in casa Cipriani. A questa connotazione quasi «iniziativa», in Andrea si aggiunge la istintiva quanto incrollabile certezza dell'innocenza di Luca e il relativo assillo sui significati di quella ingiustizia. Alle domande incessanti di An-

²⁵ Cfr. *Ivi*, p. 39.

²⁶ Cfr. I. SILONE, *Il segreto di Luca*, cit., p. 351 ss.

²⁷ *Ivi*, p. 387 [il corsivo è nostro]. L'espressione «fiuto poliziesco» ritorna poco dopo. Cfr. *ivi*, p. 388.

²⁸ Sui due diversi ordini narrativi, già individuati da M. BUTOR, cfr. O. CALDIRON, *L'arte del delitto*, Roma, Bulzoni 1985, p. 15.

drea, una donna del paese tenta di dare superficiale risposta, richiamando quell'antico, ineluttabile «destino» di cui erano vittima i personaggi tardottocenteschi del verismo di Verga:

Ma da quella certezza [dell'innocenza di Luca] nasceva per me un grave problema. «Se Luca è innocente» domandai a Teresa, «perché l'hanno condannato?» «Non gli è riuscito di sfuggire al suo destino» ella mi rispose. Quella parola destino dava all'ingiustizia un senso tremendo: essa diventava in un certo senso naturale²⁹.

Andrea, dunque, si oppone ad una lettura della realtà come necessità, destino ineluttabile. «Fu per me la scoperta del doppio fondo dell'esistenza umana. Da lì, certamente, m'è rimasta la mania, direi l'ossessione, di scoprire quello che c'è dietro ogni cosa»³⁰. Il motto di Andrea è «voglio solo capire», come appunto dice a don Serafino. E più volte ripete: «Io ho bisogno di capire», «non lo capisco», «mi disperavo al pensiero di non capire tutto». Il verbo «capire» oltrepassa la figura del *detective*; si tratta di un assillo spiegabile proprio in considerazione della particolare forma di *detection* circolare che Andrea mette in opera: indagare sul caso di Luca è, insieme, una forma di *autoanalisi*, ossia uno scandaglio del proprio io, ritornando alla propria infanzia. Di qui, allora, quel «senso di predestinazione e di obbligo etico-intellettivo che il *detective* avverte nel suo compito di riscattare la doppia infamia, attivo-collettiva e passivo-individuale, della condanna di Luca»³¹. Questa ricerca di sé, come già osservò Gathelin nel 1957³², ha un accento e una risonanza rare nella letteratura contemporanea, che trova pochi corrispondenti nelle altre letterature, tranne forse *L'étranger* o meglio *La chute*, dove anche Camus ha reso il sentimento vissuto delle cose e dei comportamenti umani. Anche dal colloquio con don Serafino si comprende l'ansia di verità di Andrea, dalla quale lo stesso sacerdote tenta di distoglierlo. Andrea, in questa somma di ruoli o funzioni che viene accumulando su di sé, diventa un novello Edipo, ricercatore instancabile del vero, disposto a sfidare il timore, la reticenza della gente e soprattutto a sfidare il destino, la necessità ineluttabile dietro la quale, per gli abitanti di Cisterna, poteva liquidarsi la ricerca della verità. In quest'ottica, in questo ipotetico dramma, don Serafino diventa quasi novello Tiresia.

²⁹ I. SILONE, *Il segreto di Luca*, cit., p. 318.

³⁰ *Ivi*, p. 321.

³¹ A. PIETROPAOLI, *op. cit.*, p. 209.

³² Si tratta di una recensione all'opera che J. GATHELIN pubblicò sul giornale parigino «Demain» il 6 giugno 1957. Altre parentele del romanzo siloniano con opere francesi furono suggerite in quello stesso anno. Duvignaud accostò Silone a Gorki (J. DUVIGNAUD, *Dans le maquis des pauvres*, in «Express», Parigi, 5 luglio 1957).

Le indagini prendono vita dal colloquio di Andrea con il giudice, ma erano iniziate già prima, nel dialogo con don Serafino appunto, e la stessa visita al vecchio magistrato è già una tappa avanzata di quelle indagini che Cipriani era risoluto a intraprendere e portare a compimento³³. La *detection* si svolge attraverso quattro *nuclei inquisitori*: don Serafino, Ludovico il mugnaio, sua moglie Agnese, e Gelsomina (sorella di Lauretta, ex fidanzata di Luca). E ci sono tre fondamentali tematiche del racconto: la autobiografica ossessione di verità di Andrea, le radici ambientali del mistero e l'omertà del contesto sociale³⁴.

Al termine delle indagini, che quasi coincide (se si esclude la scena finale) con la fine del romanzo, il lettore, attraverso il *detective*, scopre che il segreto di Luca è tutto riposto in un amore fuori dal comune, totalizzante, sublimatosi proprio perché non consumato: è un adulterio rimasto incompiuto. Il suo segreto è in una duplice impossibilità: è nell'amore impossibile per una donna sposata, Ortensia, ed è nell'impossibilità di amare la donna che avrebbe dovuto sposare, Lauretta. La vera colpa di Luca è stata quella di essersi messo «fuori della tradizione» (come dice don Serafino) per ben due volte, poiché il suo amore per Ortensia era contemporaneamente, e in modo contraddittorio, adultero e platonico, rivolto cioè a una donna maritata e insieme non consumato e sacrificialmente rinunciatario nel rispetto di quel vincolo matrimoniale; in quanto platonico, questo amore disinnescava la conseguenza cruenta, ma espiativa delle «coltellate», della vendetta dell'adulterio, che ne avrebbe paradossalmente scontato la prima colpa. L'accusa è perciò di aver infranto per due volte il corso «naturale» delle cose, prima violando il matrimonio e successivamente violando il binomio adulterio-vendetta³⁵. L'ergastolo stesso di Luca è un esilio, volontario, dalla tribù e dalla tradizione, cui però egli finisce col soggiacere;³⁶ un esilio dettato anche dal contesto. Si tratta dunque di una *tragedia della diversità*³⁷ e non di una

³³ *Contra* vedi A. PIETROPAOLI, *op. cit.*, p. 210.

³⁴ Cfr. *Ibidem*.

³⁵ Cfr. L. D'ERAMO, *op. cit.*, p. 298.

³⁶ Cfr. M. PIERACCI HARWELL, *op. cit.*, p. 13: «Nessuno vorrà supporre che il romanzo auspichi la soppressione del «costume tradizionale» che ha posto un limite sacro. La grandezza di Luca si attua proprio nell'accettazione del limite. Scavalcarlo ne avrebbe fatto un uomo comune».

³⁷ A. PIETROPAOLI, *op. cit.*, p. 212. È però l'autore stesso a spiegare le ragioni di quel gesto. Cfr. I. SILONE, *L'«individuale» e il «sociale» in un romanzo*, cit., p. 301: «ma Luca

«rivolta della diversità»³⁸. Attrice protagonista di questa tragedia è anche Ortensia, la quale si infligge un castigo volontario: il monastero.

Volendo, quindi, riassumere le caratteristiche del giallo nel *Segreto di Luca*: c'è un enigma da risolvere, c'è un *detective* e c'è una *detection* che finisce con l'invadere tutto lo spazio dell'intreccio. C'è anche *suspense*, intesa, con Todorov e Grivel, come «costante rilancio d'attesa, cioè narrazione menomata, frazionata degli avvenimenti riportati. Non si ha libro romanzesco senza quest'assenza di sapere costituita dal libro stesso»³⁹. Nel giallo, questo effetto è potenziato anche grazie alla particolare focalizzazione. Il *Segreto di Luca*, infatti, come ogni romanzo giallo che si rispetti, si presenta come racconto eterodiegetico, nel quale la focalizzazione è sul *detective*; il narratore cede il punto di vista al protagonista-investigatore, perdendo anche la caratteristica di onniscienza⁴⁰. Anche nell'opera siloniana, inoltre, il processo di conoscenza avviene attraverso «falsi indizi». Per usare osservazioni espresse, sia pure in altro contesto, da Umberto Eco, la crescita d'informazione avviene proprio superando la barriera di proba-

accettò passivamente l'ergastolo perché egli si trovava in una situazione disperata, senza via d'uscita: l'ergastolo fu il surrogato del suicidio o della pazzia».

³⁸ Sui personaggi cfr. *infra*.

³⁹ T. TODOROV, *Typologie du roman policier*, in «Paragone», dicembre 1966, p. 8. Il termine *suspense*, parola chiave del genere del giallo, è stato variamente interpretato secondo diverse accezioni, non concordi. GRIVEL concorda con TODOROV, si sofferma sulla *suspense* e ne fornisce una definizione. Cfr. C. GRIVEL, *Osservazioni sul romanzo poliziesco*, cit., p. 232: «*Suspense* è costante rilancio d'attesa, cioè narrazione incompleta, menomata, frazionata degli avvenimenti riportati. Non si ha libro romanzesco senza questa assenza di sapere costituita dal libro stesso». Cfr. anche I. CROTTI, *op. cit.*, p. 37 e segg. Alla *suspense* come sospensione di conoscenza da parte del lettore, utilizzata in questo caso particolare, si oppone invece un senso di ansietà che CHATMAN dichiaratamente interpreta in senso contrario: «il fatto è, invece, che noi [lettori] sappiamo quello che sta per accadere, ma non possiamo comunicarne l'informazione ai personaggi» (S. CHATMAN, *op. cit.*, p. 58). Così sosteneva anche Alfred Hitchcock in un'intervista riportata in H. GEDULD [a cura di], *Pete Martin Calls on Hitchcock*, in *Film Makers on Film Making*, Bloomington, 1971, p. 128 e segg. Cfr. anche K. BURKE, *Lexicon Rethoricae*, in *Counterstatement*, New York, 1931, p. 145 e segg.; M. LITS, *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Éditions du Cefal 1993, p. 60 e segg.; Y. REUTER, *Le suspense: les lois d'un genre*, in «Pratiques», n. 54, giugno 1987, p. 49 e segg.; P. HIGHSMITH, *Suspense: pensare e scrivere un giallo*, trad. di Cagnoni & Coyand, Milano, La Tartaruga 1986; ID., *L'art de suspense. Mode d'emploi*, Paris, Calmann-Lévy, 1987.

⁴⁰ Cfr. *infra*.

bilità e cedendo invece all'improbabile, rompendo quindi il sistema probabile costruito su «falsi indizi»⁴¹.

Anche attenendosi ai modelli di interpretazione proposti dall'analisi morfologica del Propp⁴², si nota agilmente che nel romanzo siloniano si ripetono più volte due «funzioni» fondamentali, tipiche del giallo; sono due «classi» di azioni che si propongono in varie forme e con diversi personaggi attori: sono le funzioni di «delazione» e «investigazione», (che, nella loro fase diremmo risultativa, diventano «occultamento» e «svelamento»⁴³), cui si potrebbe aggiungere quella che Propp stesso definisce «arrivo in incognito», che Silone ha con originalità collocato all'inizio dell'intreccio. In particolare, la «investigazione» si ha, propriamente, quando «l'antagonista tenta una ricognizione»; la delazione, quando «l'antagonista riceve informazioni sulla vittima»⁴⁴. Queste due classi di azioni sono entrambe riferibili al *detective* Andrea Cipriani nel suo lungo e intricato viaggio alla ricerca della verità. Più utile ancora può essere, però, l'analisi di un allievo della scuola proppiana, Claude Bremond, il quale fa esplicito riferimento ad un tipo di sequenza di funzioni che chiama «a sacca» (*enclave*) e che prevede una serie di incastri, anch'essi presenti nella struttura dell'intreccio del *Segreto di Luca*⁴⁵. Questo tipo di analisi non può, naturalmente, risolvere l'approccio critico al testo, si ferma alla considerazione dei rapporti logici dei processi interpretativi; ma può essere particolarmente utile in un tipo di analisi, come questa tentata in questa sede, che si prefigge lo scopo ben determinato di ricondurre un *unicum* (particolare), *Il segreto di Luca*, ad un universale (genere o sottogenere del giallo).

Il segreto di Luca, dunque, risponde ad alcune costanti caratteristiche del romanzo indiziario, del «giallo enigma». Si tratta però di un giallo particolare, trasgressivo, appunto, come è stato osservato all'inizio. Innanzitutto manca un omicidio canonico. C'è un omicidio, ma esso è esterno all'in-

⁴¹ Cfr. U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani 1976² [1962], p. 110: «[...] l'imprevedibilità rispetto ad un sistema di probabilità, la disorganizzazione introdotta in esso è l'unico elemento che ha determinato una crescita d'informazione».

⁴² Si fa qui riferimento al noto saggio di V. J. A. PROPP, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 1966 [1966], p. 25 ss.

⁴³ Su «occultamento» e «svelamento» come «poli attanziali» costitutivi l'intreccio del poliziesco, cfr. A. PIETROPAOLI, *op. cit.*, pp. 16-17.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 31 e segg.

⁴⁵ Cfr. C. BREMOND, *Logica del racconto*, Milano, 1977 [1973], pp. 32-33. Cfr. anche ID., *La logica dei possibili narrativi*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, ed. italiana Milano, Bompiani 1969, pp. 97-122.

treccio, non è oggetto di *detection*, o meglio la tocca solo marginalmente, come occasione o punto di partenza. Il soggetto che compie questo delitto, inoltre, non è l'oggetto della *detection*. Non si deve individuare il colpevole, bensì discolpare un uomo ingiustamente accusato di omicidio. È un racconto a ritroso, si parte dal culmine dell'enigma per ripercorrere le tappe precedenti, fino ad arrivare a sciogliere il nodo dell'enigma, quella «maledetta» notte dell'assassinio. Il percorso è dunque inverso, dalla pena alla colpa⁴⁶.

C'è, inoltre, una componente fondante tutto il romanzo, un ingrediente originale, che squarcia le ristrette pareti di un poliziesco ed apre un mondo di cui si perdono il fondo e i confini. Il tema che rende unica l'opera, ravvicinabile solo a romanzi europei (si pensi, per esempio, a *Il processo* di Kafka) è il tema della ingiustizia della sentenza, è l'errore giudiziario, è dunque una sentenza pronunciata in modo sbagliato, contro la verità. Giustizia e sistema giudiziario quindi non si pongono, come invece accade nel giallo canonico, come estrema conclusione (spesso omessa) del processo di conoscenza e del disvelamento della verità. Stavolta la giustizia si pone al di qua della verità, fonda e sostiene tutta la macchina congegnosa di apparenze; è la base della falsa verità, della opinione e del pregiudizio, ne è insieme conseguenza, convalida e fondamento. Questa critica decomposizione del sistema giudiziario, della legge 'positiva', scardina il grandioso meccanismo razionale della realtà, decompone la *Weltanschauung* positivista tipica del genere del giallo. Da questa decomposizione dipendono una serie di corollari facilmente individuabili nel romanzo. Lo stesso Andrea Cipriani non si inserisce perfettamente nel ruolo classico del *detective*, se almeno per *detective* si decide di accettare una definizione offerta da Ilaria Crotti: «il poliziesco è simile a un sadico gioco di specchi che, connotandosi paradossalmente di tratti onestamente disonesti, illude chi lo pratica di essere prossimo alla via d'uscita nel momento in cui ne è maggiormente lontano. È insomma un gioco in cui uno dei partecipanti, e sempre quello, bleffa di continuo pur avendo apparentemente le stesse possibilità di riuscita degli altri: questo giocatore privilegiato è il *detective*»⁴⁷. Nel romanzo Siloniano, alla cabina di regia di questo gioco di specchi non si trova il *detective*. Andrea Cipriani si pone, rispetto al lettore, non in una posizione di «antagonista», si pone anzi come

⁴⁶ Di questo percorso inverso, e dunque più arduo, è ben cosciente Andrea. Cfr. I. SILONE, *Il segreto di Luca*, cit., p. 406: «Ma dalla pena non è sempre facile risalire alla colpa» sostiene Andrea a discolpa della sua lentezza nelle indagini.

⁴⁷ I. CROTTI, *op. cit.*, p. 19.

«complice». Ad allontanare dalla verità e ingannare insieme *detective* e lettore, sono «gli altri», i paesani, con il loro silenzio o con le loro false convinzioni. Sono loro ad emettere la sentenza definitiva, a non fidarsi del *mea culpa* del sistema giudiziario e a perseverare nel credere alla prima sentenza: quella di condanna.

Ancora, al romanzo manca la *surprise*, altro elemento di affabulazione legato strettamente alla figura del *detective* e da questi generalmente guidato. Con il termine *surprise* si intende, di solito, nel giallo, lo stupore derivante da una soluzione (coincidente con l'*explicit* del romanzo) inaspettata e soprattutto improvvisa. Nel giallo canonico la *surprise* è preceduta da una lunga pausa di *suspense*, tesa solo a creare lo spessore che funzioni come vuoto narrativo; segue, quindi, l'*explicit* inatteso, dal quale al lettore viene la *surprise*, lo stupore: «il lettore coglie immediatamente il «salto» narrativo dalla pausa alla *surprise* come un dislivello enorme»⁴⁸. Nel giallo di Luca la verità giunge sì inaspettata, ma non improvvisa; le rivelazioni sono diverse, si succedono senza interruzioni, svelando gradatamente la verità, aggiungendo ciascuna un nuovo tassello al grande puzzle del segreto di Luca. È, inoltre, l'*explicit* stesso del romanzo ad essere connotato in modo fortemente «trasgressivo» rispetto al giallo canonico. La fine del romanzo, infatti, non si presenta come apoteosi della razionalità; all'opera manca una conclusione che sia celebrazione della *ratio*, come invece predicava per tutti i romanzi polizieschi, tra gli altri, anche il sociologo Kracauer⁴⁹. La conclusione dell'opera sioniana è invece un trionfo del sentimento, non inteso come irrazionalità o passionalità, ma come amore nel suo significato più alto, accompagnato da un patrimonio di valori non scritti, quegli *agrapta nomima* delle tragedie greche classiche che portano il protagonista fino alla morte pur di difendere leggi incise nel cuore. Non si assiste dunque al trionfo della logica-epistemologica o della metodologia

⁴⁸ *Ivi*, pp. 57-58.

⁴⁹ Cfr. S. KRACAUER, *Sociologia del romanzo poliziesco*, in *Saggi di sociologia critica*, Bari, Laterza 1974, pp. 204-205: «La fine del romanzo poliziesco è la vittoria incontestata della *ratio* – una fine senza tragicità, ma percorsa da quel sentimentalismo che è un elemento costitutivo del «Kitsch» [...]. Il romanzo poliziesco corrisponde alla filosofia dell'immanenza nel fatto che implica la fine senza la realtà. Poiché cancella la tensione, sfugge alla paradossalità esistenziale, poiché la *ratio* manifesta in esso il suo potere, la vittoria finale che la conferma è già stabilità». Contro questa interpretazione «positivista», cfr. L. RAMBELLI, *op. cit.*, pp. 12-13: «La letteratura poliziesca è percorsa da un sottile pessimismo: l'instabilità, la precarietà, l'inganno il rischio sono la sostanza della realtà che la ragione «illumina» solo temporaneamente e, per di più, attraverso l'intervento di un eroe, il *detective*, che, solo, e in casi eccezionali, può dissipare il mistero».

scientifico, che da sempre ha dato al poliziesco una forte impronta positivista⁵⁰. Con questo, però, non si vuole scorgere nell'opera un preciso percorso dimostrativo volto a smascherare la inconoscibilità del reale. La ricognizione della verità, tenacemente voluta, è in definitiva possibile, ma solo a costo di una profonda inquisizione, che assume i tratti di una rivolta, all'interno della cultura tradizionale rurale.

Il compito di Andrea è quello di interrogare per conoscere. Egli non congettura, semplicemente riesce a far confessare tutto a tutti, vincendo l'omertà e la reticenza. Gli strumenti razionali d'indagine adoperati, nella sua febbrile ricerca della verità, da Cipriani (che parte dal considerare rigorosamente tutti i fatti o le azioni come conseguenze di moventi sempre restando nella logica razionale e utilitaristica) devono fare i conti con un'acquisizione di verità che sconvolge la splendida macchina razionale, si scontra con moventi di ordine completamente diverso, improbabili perché del tutto estranei a Cipriani stesso, da lui non condivisi e dunque fuori dalla gamma di possibili soluzioni messe sul tappeto dal Cipriani razionalista. In questo, il personaggio si avvicina soltanto all'immagine, *sui generis*, del poliziotto tracciata da Loris Rambelli⁵¹. Il colloquio finale tra Andrea e Luca e lo svelamento del mistero quasi per rivelazione rompono quella rigorosa struttura significativa «ad imbuto»⁵² sulla quale si regge ogni buon giallo e lungo la quale correva anche la *fabula* del *Segreto di Luca*: è quel percorso che parte dall'apertura oscillante e irrazionale del primo momento ed arriva alla verifica restrittiva di senso. Questa rigorosa struttura, sul finale, segna invece un'improvvisa apertura al sentimento e alla rivelazione, in parte contravvenendo ad un *topos* del giallo. Del romanzo propriamente giallo, dunque, nel *Segreto di Luca* manca la certezza positivista del «potere» di conoscenza assoluto di cui gode l'uomo e soprattutto degli strumenti epistemologici. Questo potere, il cui detentore per antonomasia è sempre il *detective*, Cipriani non può vantare di avere. D'altro canto, su questo aspetto è l'autore stesso ad avvertirci quando, proprio nel '56, mentre era alle stampe il romanzo, in tutt'altro contesto

⁵⁰ Nella canonica accezione di *detective-story* tutto si incentra sulla rigorosità della dimostrazione, sulla metodologia dell'indagine, sulla disamina argomentativa degli indizi. Su questo modello epistemologico razionale e scientifico cfr. O. CALDIRON, *op. cit.*, p. 18 e segg.

⁵¹ Cfr. L. RAMBELLI, *op. cit.*, p. 13: «Il poliziotto letterario [...], incarnazione dei meccanismi ragionativi della mente umana, tenta di eliminare l'irrazionale dalla realtà, ma le forze irrazionali, imponderabili, imprevedibili e, forse, incontenibili sono radicate nel terreno su cui sorge la società, su cui opera la scienza, su cui poggia, malsicura, la storia».

⁵² Cfr. I. CROTTI, *op. cit.*, p. 11 e segg.

firmava insieme a Nicola Chiaromonte l'Editoriale che inaugurava il nuovo periodico da loro fondato, «Tempo presente»:

Noi non abbiamo nessuna ideologia o linea da proporre – si legge in questa nota –. Il punto di vista che assumiamo è quello che, oggi come oggi, nessuno è in grado di offrire una verità globale e sistematica, tranne i seguaci di idee fatte e di ideologie settarie⁵³.

Quest'autocritica (illuministica ma mai scettica) apertura ad elementi tradizionalmente estranei alla *detection* pone il romanzo al di fuori del ristretto schema compositivo dei polizieschi, fondati quasi sempre sulla «ripetizione»: un tratto, questo, che il lettore esperto di gialli ben conosce, che si basa su un patto tacito con il lettore e che fa dell'aspettativa di quest'ultimo un punto forza, fino a giocare proprio sul piacere della ripetizione⁵⁴, che trova fondamento, più che sulla «reminiscenza», sia essa conscia o inconscia⁵⁵, piuttosto sulla rigida logica necessitante del rapporto causa-effetto.

Un'altra caratteristica del romanzo siloniano, che segna una forte discriminante rispetto all'autorevole modello anglosassone, abbraccia una sfera più ampia, coinvolge la natura stessa e gli intenti dell'opera. Il romanzo, infatti, è estraneo al carattere di «svago», a quella connotazione para-letteraria, sia essa intesa come svolta evolutiva⁵⁶ o invece come genesi prima del «genere» giallo⁵⁷. Questa caratteristica era legata alla natura prevalentemente «borghese» delle opere poliziesche, che erano distanti

⁵³ In «Tempo presente», a. I, 1956, p. 1.

⁵⁴ Cfr. O. CALDIRON, *op. cit.*, p. 13: «Il giallo evoca per molti il piacere della ripetizione, sollecita il desiderio di ripercorrere un percorso fatto». A proposito del DUPIN di E.A. POE, DERRIDA ha osservato invece, come elemento negativo, «il peso schiacciante della ripetizione» (J. DERRIDA, *Il fattore della verità*, trad. it. Di F. Zambon, Milano, Adelphi 1978, p. 79. Il ruolo della *Wiederholungszwang* era già stato sottolineato da Jacques Lacan e da Marie Bonaparte a proposito di Poe. La Bonaparte aveva usato la stessa formula, mutuandola da Derrida, del «peso schiacciante dell'automatismo della ripetizione» (M. BONAPARTE, *Edgar Allan Poe. Studio psicanalitico*, trad. it. di A. Ciocca e S. De Rienzo, Roma, Newton Compton 1976, vol. II, p. 383).

⁵⁵ Sulla «ripetizione» come reminiscenza, tra Kierkegaard e Proust, cfr. M. BUTOR, il capitolo sulla *Ripetizione* in *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959*, Milano, Il Saggiatore 1961, pp. 105-120. Sulla ripetizione come tecnica narrativa cfr. T. TODOROV, *Le categorie del racconto letterario*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, cit., p. 233 e segg.

⁵⁶ Sulla interpretazione del giallo come genere in un primo momento «letterario», scivolato poi nella «para-letteratura», cfr. I. CROTTI, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁷ Sulle origini «borghesi» e non popolari del romanzo poliziesco italiano cfr. L. RAMBELLI, *op. cit.*, p. 11 e segg.

dagli ambienti della malavita cittadina come dalle misere popolazioni rurali, secondo una precisa identità sociologica e culturale, sottolineata anche da Walter Benjamin a proposito dei polizieschi ottocenteschi anglosassoni⁵⁸. Per questo aspetto, *Il segreto di Luca* non può ricondursi al genere poliziesco: a quest'opera manca il suo essere un genere tipico della borghesia, specchio di quel senso di noia che veniva insinuandosi nella società e nella letteratura poliziesca, come spiega Rambelli sulla scia di quanto detto già da Sciascia⁵⁹.

Anche per l'analisi dei personaggi vengono in aiuto gli studi morfologici, che ci permettono di individuare le funzioni di «protagonista», «antagonista», «aiutante»... In questo, Bremond può forse aiutare più del Propp, avendo egli incentrato l'analisi più sugli agenti (personaggi, che a loro volta possono anche essere «pazienti» cioè subire un'azione) che sulle azioni⁶⁰. Andrea e Luca sono, entrambi, «protagonisti» e «antagonisti», in un gioco di reciprocità davvero singolare. Andrea è il protagonista della *fabula*, mentre Luca lo è della intera narrazione. Rispetto al silenzio di

⁵⁸ W. BENJAMIN, *Parigi, la capitale del XX secolo*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 148: «Con la Rivoluzione di luglio la borghesia ha realizzato gli obiettivi del 1789. Per il privato lo spazio vitale entra per la prima volta in contrasto con il mondo del lavoro. Il primo si costituisce nell'*intérieur*. Il suo complemento è il *comptoir*, esige dall'*intérieur* di essere cullato nelle proprie illusioni [...]. Di qui hanno origine le fantasmagorie dell'*intérieur* [...]. L'*intérieur* è l'asilo dell'arte [...]. L'*intérieur* è anche la custodia dell'uomo privato. Abitare significa lasciare impronte, ed esse acquistano, nell'*intérieur*, un rilievo particolare. Si inventano fodere e copertine, astucci e custodie in quantità, dove si imprimono le tracce degli oggetti [...]. I criminali dei primi racconti polizieschi non sono *gentlemen* né *apaches*, ma privati borghesi».

⁵⁹ «Nel romanzo giallo si profila [...] il mondo della borghesia agiata nel momento del riflusso, della cattiva coscienza, della malafede e del sospetto; nel migliore dei casi il *detective* ricalca la figura dell'intellettuale borghese in attrito con la classe alla quale appartiene. E si fa strada un senso di noia, cioè un atteggiamento di passività e non di azione, in rapporto al quale si rinsaldano i legami fra l'autore e il suo pubblico. Il giallista scrive per vincere la noia (esattamente come Horace Walpole quando si accingeva a comporre *Il castello di Otranto*), e il suo libro ha lo scopo di lenire la noia del lettore e di riempire le ore vuote della sua giornata» (L. RAMBELLI, *op. cit.*, p. 29). Cfr. L. SCIASCIA, *Breve storia del romanzo giallo: 1) E l'investigatore fu*, in «Epoca», 20 settembre 1975. A ridurre, però, la portata di questa interpretazione è lo stesso Rambelli (cfr. L. RAMBELLI, *op. cit.*, p. 12), il quale osserva che «la pace del vivere domestico è stata turbata dall'avvento del criminale e un'aria di sospetto è entrata assieme all'investigatore. La base sulla quale si è consolidato il poliziesco è costituita infatti dall'idea che la realtà è un giuoco di apparenze ingannevoli di cui è sempre lecito sospettare».

⁶⁰ Cfr. C. BREMOND, *op. cit.*, p. 50 e segg.

Luca, Andrea svolge la funzione di antagonista, ma lo stesso potrebbe dirsi per Luca, che si pone come antagonista rispetto al ruolo del *detective* Andrea. Luca, inoltre, risulta sommare in sé anche il ruolo di «oggetto»: oggetto di ricerca rispetto al «soggetto» Cipriani. Un gioco di rifrazioni e sovrapposizioni, dunque, che si intersecano in un intrigo dagli esiti più o meno inaspettati.

Per penetrare, però, il ricco universo interiore dei personaggi siloniani, sarà utile ricordare quanto l'autore stesso, nel 1936, si trovava a scrivere all'amico Bernard von Brentano; «la difficoltà di comunicare con gli altri uomini» provata da Spina in *Pane e vino* «riflette in buona parte il mio stato d'animo»⁶¹. La stessa confessione potrebbe fare, in un ipotetico diario intimo, anche Luca Sabatini, e forse molti altri personaggi siloniani (si pensi a Daniele, protagonista del romanzo forse più vicino al *Segreto di Luca*, non solo cronologicamente, ma per temi e tecniche narrative, *La volpe e le camelie*)⁶². Con questo, non si vuole negare a Luca e agli altri personaggi la possibilità di comunicare: Andrea e Luca riescono a comunicare, ma attraverso strade non canoniche. Una di queste è anche il «silenzio»: Luca non vuole comunicare, o meglio deliberatamente esclude ogni possibilità di comunicazione verbale, se non nel dialogo conclusivo, se non a suggello e completamento di quanto Andrea aveva già compreso. Non può negarsi però che il suo stesso silenzio è una strada, non canonica, di comunicazione. Trasmette una molteplicità di contenuti. Ed è un silenzio in parte effetto di una implicita proibizione, una interdizione ad entrare nel circuito della comunicazione sociale. La sua espressività si traduce in silenzio, come anche in pianto, paura, desolazione, le uniche forme di linguaggio «pubblico» che sono consentite a Luca. Un silenzio eloquente, dunque, inteso come rifiuto di una identità mutevole (quella di fidanzato, promesso sposo, amante adultero, assassino). Il suo silenzio è carico di valore; espressione più alta del suo «straniamento» dalla legge familiare e della tribù⁶³. Il vero protagonista della vicenda, infatti, si muove

⁶¹ La lettera è citata in B. FALCETTO, *op. cit.*, p. XIII.

⁶² Il romanzo apparve per i tipi di Mondadori, Milano, 1960. La seconda edizione fu eseguita dalla stessa casa editrice nel 1964. Anche per questo romanzo si osservò che la tecnica narrativa era stata mutuata dal genere del giallo. Cfr. D. FERNANDEZ, «*Le renard et les camélias*» par I. Silone. Depuis «*Fontamara*» on ne discute plus Silone. A-t-on raison?, in «L'Express», Parigi, 7 luglio 1960.

⁶³ Sul valore simbolico ed ermeneutico del «silenzio» cfr. C. SEGRE, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi di Boccaccio*, in AA.VV., *Il testo moltiplicato*, a cura di M. Lavagetto, Pratiche, Parma 1982, pp. 75-85.

come soggetto «straniato», è un tipico eroe romanzesco, che Lucàks definisce «eroe problematico», il quale vive un senso di frattura profonda tra sé e il mondo, in quella che, sempre Lucàks e dopo di lui la sociologia letteraria di Lucien Goldman, identificano in una «opposizione costitutiva» che sta a fondamento di quella insuperabile frattura. Questa opposizione, però, stavolta arriva a superare quella «comunità sufficiente» pure presente in ogni romanzo; supera, cioè, quella comunanza tra l'eroe e il mondo che permette l'esistenza di un «genere» come il romanzo⁶⁴. In Luca, dunque, prevale la opposizione, che è alla base dello straniamento. E quest'ultima parola è da intendersi in un duplice senso, attivo e passivo. Da un lato, Luca si muove come soggetto «estraneo» rispetto al resto della società o comunità; dall'altro, lo stesso soggetto produce un effetto «straniante»: la estraneità di Luca è contagiosa, coinvolge chiunque condivida i suoi pensieri, tutti incamminati verso un unico destino, quello di allontanarsi dalla folla fino ad averla come avversa. È questo, per esempio, il destino di Andrea Cipriani, nel suo passaggio dalla missione politica a quella investigativa intorno al segreto di Luca. Sin dall'infanzia, il «segreto» che legava Andrea a Teresa, e dunque indirettamente a Luca, distaccava il giovane da tutti i suoi coetanei⁶⁵. A poco a poco Cipriani viene come calamitato dal personaggio di Luca, ne viene affascinato e contemporaneamente viene inglobato nel suo mondo, che si oppone, in alternativa, al mondo degli altri. Luca è portatore di un saldissimo e caparbio sistema di valori che non sono universalmente condivisi e neppure lontanamente compresi, che sfuggono a qualsiasi ragionamento o passione degli altri uomini. Cipriani ne viene comunque coinvolto: inizialmente in un rapporto di attrazione-repulsione tutto emozionale e incontrollato, in un secondo momento attraverso un processo di logica comprensione. Comprendere questi valori, però, condividendoli, significa necessariamente uscire dalla logica degli altri, la logica comune, ed entrare in quella di Luca. *Tertium non datur*. Questa condizione di straniamento, però, non è frutto di una scelta volontaria, non nasce per misantropia, ma per il suo contrario, per un amore degli uomini che resta inappagato⁶⁶. È questa la condizione dei

⁶⁴ Cfr. L. GOLDMAN, *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani 1965, p. 12 e segg.

⁶⁵ Cfr. I. SILONE, *Il segreto di Luca*, cit., p. 319: «Rispettavo scrupolosamente il segreto. Sentivo che esso racchiudeva un senso terribile e prima ignorato dell'esistenza e che la familiarità con esso mi metteva al di sopra dei miei coetanei».

⁶⁶ Cfr. B. FALCETTO, *op. cit.*, pp. XIII-XIV.

due protagonisti, straniata e straniante (la «stranezza» è infatti il tratto caratteristico che i cafoni di Cisterna attribuiscono al *detective* e a Luca⁶⁷), che però mai si risolve nella superiorità dei soggetti «estranei». In loro non c'è nessun compiacimento, nessuna fiera «sprezzatura». C'è piuttosto una condizione singolare, *sui generis*, non condivisa o, se si vuole, rivoluzionaria. Andrea e Luca appartengono, sì, alla nutrita stirpe di rivoluzionari che arruola tra le sue fila molti personaggi siloniani, da Pietro Spina di *Vino e pane* e *Il seme sotto la neve*, a Berardo di *Fontamara*; sono, quindi, personaggi che non perdono la loro tempra rivoluzionaria⁶⁸; ma trasformano questa stessa tempra, la quale cambia natura e oggetto di azione, non si manifesta nella lotta sociale e politica, bensì nella battaglia ingaggiata contro la morale tradizionale, che essi infrangono più volte. D'altronde, a mettere in guardia sulla eroicità dei suoi personaggi è l'autore stesso, nel suo lungo commento al romanzo:

Non è affatto vero che Luca sia un uomo in rivolta contro il costume tradizionale della sua tribù: egli ne è vittima, appunto perché, nell'intimo, lo condivide⁶⁹.

Con questo, l'autore non vuole presentare un personaggio passivo, ma solo spostare il campo della sua ribellione e del suo eroismo, che risiede tutto in quella reticenza a parlare di sé, in quel coraggio dimostrato nell'affrontare l'ergastolo volontario come estremo rimedio alle sofferenze. Nella società di Cisterna, dominata dallo sfruttamento e da una schiavitù epistemologica dettata dal pregiudizio e dal timore ancestrale per un onnipotente destino, l'uomo libero diventa un eroe, un ideale. Luca è un eroe e, seguendo un'interpretazione proposta dall'Hobsbawm, secondo cui «l'uomo libero più caro alla maggioranza della gente è il criminale»⁷⁰, allora non ci stupirà la sua demonizzazione da parte dei cafoni di Cister-

⁶⁷ Cfr. I. SILONE, *Il segreto di Luca*, cit., p. 350: «'Che tipo strano' disse uno dei contadini guardando Andrea allontanarsi».

⁶⁸ Sul carattere «rivoluzionario» di Andrea Cipriani e Luca Sabatini cfr. A. SCURANI, *Ignazio Silone. Un amore per la giustizia*, Milano, Edizioni «Lecture» 1969, p. 24 e segg.; M. PIERACCI HARWELL, *op. cit.*, p. 10 ss. Cfr. anche L. RATTI, *Il segreto di Luca. L'avventura di un povero cristiano di Ignazio Silone*, Pisa, Cursi 1977, p. 5: «[a proposito di Luca] È fermezza e costanza dolorosa ed eroica insieme, come quella della madre sua [...]». Sul personaggio di Luca come «gentile eroe, rassegnato e triste, ma sempre trionfante» cfr. anche S. VILARDI, *The secret of Silone*, in «Albertinum», vol. XXII (1958), n. 1, pp. 5-11.

⁶⁹ I. SILONE, *L'individuale e il sociale in un romanzo*, cit., pp. 300-301.

⁷⁰ E. HOBSBAWM, *Il criminale: eroe e mito*, in AA.VV., *La trama del delitto*, cit., p. 131.

na. La sua libertà è facilmente interpretata in questa chiave «criminale»: l'immaginario collettivo poteva interpretare la sua indomita reticenza ad aderire alla morale tradizionale come un comportamento criminoso. Il suo eroismo, dunque, si intende nella sua accezione di straordinarietà e di eccezionalità (extra-vaganza), e non di sintesi di positività e valore; almeno da parte della gente comune.

Anche Andrea Cipriani ha, in parte, una tempra rivoluzionaria, ha un evidente e incontraddetto valore «positivo». È un «eroe», almeno secondo i canoni (poco epici e molto umani e morali) del mondo di valori siloniani. Il suo valore, si badi, non è legato qui alla sua militanza politica, non ha connotazioni dunque storico-pratiche (che lo avrebbero fatto cadere in giudizi contingenti), deriva invece dall'incarnare quell'ideale umano che Silone non mancava di tratteggiare. Incarna, per esempio, l'ideale di «uomo libero» descritto nel suo magistrale articolo contro i *Nichilisti e idolatri* apparso nel 1963 su «Tempo presente»: «uomo libero» inteso come chi «non ha la mente ingombra di pregiudizi», ma usa «ragione e senso di umanità»⁷¹.

Quella tempra rivoluzionaria che prima dell'incontro con Luca esercitava tutta nell'impegno politico, Andrea esprime ora nell'esercizio della libertà. Conduce la sua scepsti rigorosamente illuministica (di un illuminismo tutto siloniano) scevro dai retaggi pregiudiziali contro Luca, quei retaggi che invece ottenebravano le menti dei poveri cittadini di Cisterna dei Marsi. Cipriani è anche un eroe perché ha saputo passare indenne la crisi di valori di quel periodo, non è caduto nel pericolo di nichilismo (inteso come rinuncia a capire) o di «idolatria» (intesa come «l'atto di fiducia e d'impegno in una forza politica, accettata ed esaltata come la sola forza capace di trasformare il mondo ed impadronirsene»⁷²). Egli riconosce i limiti del suo credo politico, senza con questo cadere nella sfiducia conoscitiva. Vuole raggiungere la verità su Luca, convinto nella possibilità di questa operazione, ma lo fa senza pregiudiziali. Il suo unico pregiudizio (inteso nel senso propriamente etimologico) è la innocenza di Luca. Questa certezza costituisce per Cipriani il punto di partenza della sua indagine, una certezza non verificata, data per acquisita, fondata non sulla sentenza giudiziaria (alla quale il critico illuminista-*detective* non avrebbe mai dato peso), ma su una incrollabile fede irrazionale, istintiva ed affettiva, incardinata nel suo cuore di fanciullo, quando si trovava a scrivere lettere all'ignoto Luca per parte

⁷¹ I. SILONE, *Nichilisti e idolatri. Dopo il neorealismo*, in «Tempo presente», settembre-ottobre 1963, ora in *Romanzi e saggi*, vol. II, cit., p. 1198.

⁷² *Ibidem*.

della madre di lui. A Luca infatti che chiede a Cipriani, stupito, donde nasca quella certezza della sua innocenza, l'amico risponde:

Ne ero certo. Ma mi sarebbe impossibile spiegarti come e perché. Tua madre aveva un modo di affermare la tua innocenza da non lasciare dubbi. Rare volte, più tardi, nella vita, ho provato quello stesso *sentimento di assoluta certezza*. Se dovessi designarlo nel mio modo di parlare attuale, da persona adulta, potrei dire che quella fu la mia prima intensa e sincera esperienza di comunicabilità delle anime⁷³.

È questa certezza il vero punto di partenza delle indagini. Il primo motore di tutto il meccanismo investigativo, che nel giallo canonico è sempre il corpo del cadavere, qui è la certezza dell'innocenza di Luca⁷⁴. Una perfetta sintonia di spirito, dunque, si stabilisce nell'asse di relazioni Luca-Andrea-don Serafino-Teresa. Quest'ultima, madre di grande costanza e fermezza dolorosa ed eroica insieme, sceglie a confidente e scrivano Andrea fanciullo, quasi che solo l'innocenza possa avvicinarsi alla sua segreta certezza.

L'eroismo dei personaggi, dunque, non ha tutti i tratti tipici di straordinarietà, per altri versi è anche «normale»; è stato detto, infatti, che «*Il segreto di Luca* è un romanzo sulla complessità del semplice»,⁷⁵ sulla straordinaria normalità, si direbbe, di sentimenti e agire di uomini comuni. In questo, *Il segreto* forma una diade con l'altro poema della normalità esemplare, *La volpe e le camelie*⁷⁶. Anche in questo romanzo emerge, sia pure in modo meno canonico, una tecnica narrativa e affabulatoria di tipo indiziario. Stavolta il ruolo di *detective* non è proprio di un solo personaggio: appartiene all'antifascista svizzero Daniele, al fascista ferito Cefalù e alla stessa Silvia, figlia di Daniele. Sono tutti un po' investigatori, ricostruiscono a ritroso, attraverso varie tessere come in un puzzle, la verità. In un gioco di occultamento-svelamento, anche in questo romanzo, alle vicende amorose di Cefalù e Silvia si intrecciano intrighi politici e familiari, tutti con un minimo comun denominatore: la ricerca della verità, un

⁷³ I. SILONE, *Il segreto di Luca*, cit., p. 318.

⁷⁴ Spiega infatti Cipriani: «Ma da quella certezza nasceva per me un grave problema. «Se Luca è innocente» domandai a Teresa, «perché l'hanno condannato?» » (*Ibidem*).

⁷⁵ B. FALCETTO, *op. cit.*, p. XXI. È l'autore stesso a spiegare: «Luca era invece un uomo normale che amava una donna normale. Il loro amore tuttavia era «impossibile» » (I. SILONE, *L'«individuale» e il «sociale» in un romanzo*, cit., p. 300).

⁷⁶ Milano, Mondadori 1960 [seconda edizione: Milano, Mondadori 1964]. Il romanzo ha avuto tre stesure. Il racconto *La volpe* risale al 1934. Il racconto originario fu ampliato nel '58; fu poi ancora rielaborato per la edizione definitiva, la cui composizione risale al 1959. Per una storia editoriale dell'opera cfr. L. D'ERAMO, *op. cit.*, p. 323 e segg.

cammino di ricostruzione che procede per indizi. Al suicidio volontario di Luca (con l'ergastolo) e di Ortensia (che rinuncia al mondo chiudendosi in convento) corrisponde qui il suicidio (nel senso proprio) di Cefalù⁷⁷. Un riflesso di Andrea Cipriani, però, può essere rinvenuto non solo in Daniele o Cefalù, ma anche in Silvia. La caparbia ricerca della piccola fanciulla sulle tracce del vecchio nonno misantropo Ludovico può essere interpretata come *detection*, indagine di tipo esistenziale, alla scoperta delle proprie radici; e dunque, in fondo, autoanalisi o autoricerca, un po' come accade per Cipriani nel romanzo precedente. Anche Silvia si scontra col voluto silenzio del padre Daniele, che nella sua nuova famiglia ha cancellato tutte le tracce del nonno Ludovico, padre di lui. Andrea, però, si trova a dover vincere una reticenza dai confini e dalla forza molto maggiori: è la reticenza che coinvolge gran parte della popolazione di Cisterna.

Ne *La volpe e le camelie* compaiono pure altri elementi propri del giallo, già presenti in *Il segreto di Luca*: la *suspense*, i dialoghi-interrogatori, la verifica degli indizi, la «focalizzazione» sul punto di vista dei *detective*. Alcuni meccanismi e ingredienti, dunque, si ripetono, pur trovando ne *Il segreto di Luca* la loro manifestazione più evidente e profonda. In queste due opere «esistenziali», il tema della lotta dell'individuo contro gli ingranaggi del potere, presente nelle opere precedenti e destinato a riapparire per esempio ne *L'avventura di un povero cristiano*, è messo nell'ombra per dare spazio a questioni insieme più personali e più universali. È proprio infatti in questa forza centripeta che avvicina la narrazione all'universo intimo umano, che il romanzo acquista un respiro più universale, metastorico, supera le contingenze per diventare opera «metafisica».

In questa operazione, in questa, si direbbe, universalizzazione, grande volano è proprio la forte impronta autobiografica di cui in particolare *Il segreto di Luca* è carico.

Se è già stato detto che molti romanzi siloniani sono percorsi da un forte autobiografismo. In effetti, il carattere autobiografico di questo romanzo può essere inteso in senso duplice: si può infatti individuare un'autobiografia diremmo «storica» ed una intima o personale-psicologica. Quella storica si collega all'esperienza dello scrittore ancora giovinetto, quando a partire dal 1908 assunse l'incarico di scrivere ad un ergastolano ingiustamente condannato, Francesco Zauri, per conto della madre analfabeta. Altro elemento, a nostro parere confluito almeno come eco nel romanzo, può essere la

⁷⁷ Sul suicidio di Cefalù cfr. O. LOMBARDI, *Ignazio Silone*, Camposampiero (Pd), Edizioni Del Noce 1982, p. 28 e segg.

partecipazione di Silone al caso che colpì il triestino Danilo Dolci⁷⁸. Secondo questo primo tipo di autobiografia, che potremmo definire «oggettiva» come sinonimo di storica, Secondo Tranquilli indossa, nel romanzo, i panni del giovinetto Andrea Cipriani. L'opera, però, è vivificata da un secondo modello autobiografico, più profondo, di cui il primo sembra costituire l'occasione e quasi lo strumento. È l'autobiografia sottolineata da Herling, quella che vede l'autore nei panni dell'ergastolano ingiustamente punito, Luca Sabatini. Le pagine del romanzo sono dunque percorse da questa duplice identificazione Silone-Andrea e Silone-Luca, come un sottile gioco di specchi il cui esito sarà la conoscenza di Luca da parte di Andrea e dunque (seguendo il duplice schema di identificazione) di Silone da parte di Silone stesso. La impenetrabilità di Luca e del suo segreto da parte di amici e compaesani riflette la stessa impenetrabilità dell'autore, intesa come alto senso del pudore a mettere a nudo sentimenti, pensieri, e soprattutto sofferenze e dolore. Quel pudore che l'autore stesso ammette di avere proprio nell'opera in cui la forma autobiografica è esplicita, dichiarata e programmata: *Uscita di sicurezza*. Come non pensare, infatti, a Luca Sabatini in queste parole dell'autore:

Lo scrivere non è stato, e non poteva essere, per me, salvo in qualche raro momento di grazia, un sereno godimento estetico, ma la penosa continuazione di una lotta, dopo essermi separato da compagni assai cari. E le difficoltà con cui sono talvolta alle prese nell'esprimermi, non provengono certo dall'inosservanza delle famose regole del bello scrivere, ma da una coscienza che stenta a rimarginare alcune nascoste ferite, forse inguaribili, e che tuttavia, ostinatamente, esige la propria integrità. Poiché per essere veri non basta evidentemente essere sinceri⁷⁹.

Luca dunque arriva ad essere personificazione dell'io siloniano sofferente, incarnazione del dolore, e l'enigma che lo racchiude è forse la materializzazione di quella ritrosia ad aprire ferite, piaghe non più rimarginabili⁸⁰.

⁷⁸ Proprio nel 1956, infatti, Silone ingaggia una vera battaglia, che può avere una qualche relazione con la storia di Luca Sabatini. Silone infatti sarà tra gli intellettuali protagonisti scesi in campo per difendere Danilo Dolci, sociologo triestino, insediatosi a Partinico a fianco dei poveri contadini della Sicilia, e lì arrestato, nel mese di febbraio, per motivi decisamente pretestuosi. Il rifiuto assurdo da parte della magistratura di concedere la libertà provvisoria, scatenò aspre reazioni da parte di molti intellettuali, da Mario Alicata a Carlo Levi. Cfr. O. GURGO – F. DE CORE, *op. cit.*, p. 321.

⁷⁹ I. SILONE, *Uscita di sicurezza*, in *Romanzi e saggi*, vol. II, cit., pp. 802-803.

⁸⁰ L'impronta autobiografica fu da più parti osservata, anche dalla critica straniera. Cfr. M. NADEAU, *Ignazio Silone le révolutionnaire moraliste*, in «France Observateur», Parigi

In nome di questo autobiografismo si comprende ancor meglio come dalla «coralità» di *Fontamara*⁸¹ si passa, in questo romanzo, a personaggi-persona, individui dalle identità determinate e dai confini invalicabili, scandagliati nella loro psiche più intima, senza con questo arrivare agli esiti del romanzo-psicologico o alla scrittura del monologo interiore, sempre analizzati con quel gusto oggettivo, quel senso delle cose caro in genere a tutta la narrativa siloniana, dai suoi esordi ai suoi esiti più tardi. Stavolta, però, le condizioni dei contadini, la povertà della vita dei campi non hanno più un ruolo primario, fanno largo alla ricerca esistenziale e coscienziale di poche figure protagoniste. Rispetto ai contadini di *Fontamara*, inoltre, nel *Segreto di Luca* le classi rurali della Marsica hanno forte connotazione negativa, almeno per la sfera etica. Alla positività dei valori rurali, qui l'autore oppone un insieme omogeneo, e nello stesso tempo confuso, di pregiudizi e false credenze, finanche meschinità, che fanno da contraltare alla nobiltà di Luca Sabatini, il cui valore si misura proprio in relazione alla paura e codardia dei suoi compaesani. Questo grande contenuto morale, straordinariamente ricco di valori nobilissimi, viene messo nel dna di un uomo umile, un cafone, uno di quegli «asini che ragionano»⁸² descritti in *Fontamara*. Una eroicità apparentemente stridente con le umili condizioni sociali di Luca. Stridente e impossibile, sì, ma solo ad un occhio superficiale, come quello del giudice che trent'anni prima aveva emesso la sentenza di condanna contro Sabatini. All'insistente affermazione dell'innocenza e degli alti sentimenti di Luca da parte di Andrea, il giudice ottuso, lontano dal vero e fiducioso nel fallace sistema giuridico, non trattiene una crassa risata:

Vorreste forse attribuire a un villano di quella fatta spirito cavalleresco? Ah, ah, ah, voi mi fate ridere. Voi vorreste mettere una sella di cuoio sulla groppa d'un somaro abituato al basto di legno?⁸³

Gli unici personaggi portatori di veri valori sono isolati rispetto al

18 luglio 1957: «L'autore s'è messo intero in questo libro grave, egli ha tentato di racchiudervi nel modo più robusto e più semplice, dunque il più onesto, le ragioni fondamentali della sua rivolta, della sua lotta per la libertà e la giustizia, del suo appello appassionato perché sia rispettato l'uomo, chiunque sia e dovunque si trovi».

⁸¹ Sulla coralità, sull'«io molteplice» del romanzo cfr. B. FALCETTO, *Introduzione* a I. SILONE, *Romanzi e saggi*, cit., vol. I, p. XLIX.

⁸² Sui *cafoni* di *Fontamara*, cfr. A. SCURANI, *Ignazio Silone. Un amore religioso per la giustizia*, Milano, Edizioni «Lecture» 1969, pp. 17-23.

⁸³ I. SILONE, *Il segreto di Luca*, cit., p. 355.

resto della società rurale. Sono pur sempre contadini, ma distanti, messi al bando dal resto della società, conformista. Teresa difende il suo amore materno per il figlio Luca. Luca stesso è fedele fino in fondo al silenzio e affronta con coraggio un ergastolo ingiusto pur di non tradire la fiducia e la sua stessa *privacy*, pur di non tradire i fondamenti di un *ius naturale* inscritto nel cuore e nell'animo (il segreto di Luca è proprio la ricchezza della sua interiorità, è questo il suo segreto, questo il suo tesoro). Don Serafino rispetta il dovere di accoglienza e solidarietà propri di un prete come di ogni buon cristiano, fino a perdere la sua perpetua pur di tenere in casa Luca. Andrea Cipriani, infine, cerca libertà e giustizia, ma soprattutto cerca verità⁸⁴. E così, questo romanzo, questa trama complessa e indistricabile di vicende e di uomini, approda, con sempre maggiore evidenza, alla sua definizione di romanzo «giallo».

Nell'analisi dei campi semantici, la parola «segreto» compare in numerose pagine del romanzo, ma con sensi e connotazioni sempre diverse. La banda di oscillazione di significati si muove tra due estremi opposti: «segreto» come conoscenza non condivisa se non da pochi (atto conclusivo di un processo conoscitivo, che è tra l'altro tutto irrazionale, inspiegabile e indimostrabile e dunque necessariamente segreto); oppure «segreto» come oscurità, situazione di ignoranza dovuta ad un voluto occultamento. Questi due estremi compaiono in una stessa pagina, pronunciati e riferiti ad uno stesso personaggio, Andrea. «Rispettavo scrupolosamente il segreto»⁸⁵ spiega infatti il *detective* a Luca a proposito del carteggio clandestino cui prendeva parte da piccolo. «Anche noi, capirai, eravamo tenuti al segreto»⁸⁶, spiega ancora Andrea a Luca stavolta per motivare il silenzio della madre a proposito dell'identità dello scrivano. Altrove, la parola ricorre come condizione esteriore, sinonimo di una posizione di distacco, voluto distanziamento fisico, sinonimo di superiorità di condizione intellettuale e morale;

⁸⁴ Per una lettura del romanzo come costante e inappagabile ricerca di verità cfr. L. RATTI, *op. cit.*, p. 5: «Il Segreto di Luca» nella produzione letteraria di Ignazio Silone (ci pare) sta a sé; [...] ha come tema la ricerca della verità, di una verità intima, morale, che è chiarificazione e giustizia».

⁸⁵ I. SILONE, *Il segreto di Luca*, cit., p. 319.

⁸⁶ *Ibidem*.

segreto, dunque, sinonimo di cantuccio, luogo privilegiato di osservazione dei fenomeni. È il caso di don Serafino, come unico detentore del vero motivo dell'assenza di Andrea, superiore rispetto alla folla di paesani trepidanti per l'imminente arrivo dell'uomo politico che non sarebbe mai arrivato⁸⁷. Il segreto, nella scala di gradazioni negative, arriva ad essere una vera ossessione, riferita all'inappagata ricerca di verità e comprensione da parte del *detective* Cipriani⁸⁸.

Una sola volta si parla di «segreto di Luca»⁸⁹. Altrove compaiono, invece, termini che, sia pur appartenenti allo stesso campo semantico, sono più vicini al gergo propriamente poliziesco; è il caso di «enigma», «mistero»⁹⁰. Altrove, ancora, la stessa parola si carica di una connotazione negativa, diventa causa dell'incapacità di comprendere i paesani da parte di Andrea. Lo stesso termine si sdoppia nei due sensi, l'uno positivo legato a Luca, l'altro negativo legato al paese. Alla chiara limpidezza del segreto di Luca, si oppone il torbido segreto di Cisterna dei Marsi:

«Dell'innocenza di Luca ero convinto fin dall'età di otto anni - confida Andrea a don Serafino -. Quello che non capisco è questa contrada». «È il tuo paese, ci sei nato e cresciuto». «Non lo capisco. Dietro ogni *segreto* ce n'è un altro. Strappato un velo, se ne trova uno più fitto. Non ho pace, credimi, se non lo capisco»⁹¹.

⁸⁷ *Ivi*, p. 324: «[spiega don Serafino ad Andrea] Ma io era l'unico a prevedere che non saresti venuto, l'unico a sapere il vero motivo della tua assenza, e anche l'unico [...] l'unico a godermi, in *segreto*, lo spettacolo» [il corsivo è nostro].

⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 345. Il termine ricorre due volte in una stessa pagina.

⁸⁹ *Ivi*, p. 328.

⁹⁰ Cfr. *ivi*, p. 340.

⁹¹ *Ivi*, pp. 363-364.

CASA EDITRICE LA FENICE

Via Porta Elina, 23 - 84100 Salerno
Tel/Fax 089/226486 e-mail: pompeo.onesti@tin.it

COLLANA SAGGI

1.

VINCENZO GIORDANO
SALERNO SOCIALISTA 1987 - 1993
Politica, progettualità e opere per Salerno,
nel racconto appassionato del protagonista
della fase decisiva della vita politica
e amministrativa cittadina.

2.

LUIGI TROISI
TUTTO QUELLO CHE DOVETE SAPERE SUL SESSO
PER NON FINIRE ALL'INFERNO
Pur essendo quello del sesso un settore spesso abusato
sia dal punto di vista letterario che da quello del costume...
...ne è venuto fuori un *pamphlet* che si configura
come un umoristico *divertissement*.

COLLANA NARRATIVA

1.

POMPEO ONESTI
LA CHIENA
È la storia di un apprendistato alla vita,
a tratti bucolico, a tratti vagamente crudele,
come crudele è la vita nella natura,
punteggiata com'è dal mistero della nascita
e dalla tragedia della morte.

2.

GIACOMO NASTRI
UNA STRANA AVVENTURA
"Una strana avventura" e un'ardita ricognizione
nello sfuggente e mobile gioco della nostra vita;
è un tentativo di comprensione
di questa astratta e sfuggente entità
che chiamiamo destino.

3.

POMPEO ONESTI
LA GRAMIGNA E LA FENICE
È la storia amara di Roberto,
appartenente ad un'ottima famiglia,
obbediente, educato, ingenuo,
che scopre, a sue spese,
quanto sia dura la realtà.



BELLI E PASCAL INDIZI E COINCIDENZE

Quando Belli copiava nel suo Zibaldone da *Les oreilles du comte Chesterfield*: «celui qui a dit que nous naissons, vivons et mourons sans savoir comment a dit une grande vérité»¹, molto probabilmente non sapeva che «celui qui a dit» era Pascal. E non sapeva, forse, quanto famosa fosse divenuta quella pagina su cui Voltaire tornava ora per l'ultima volta (1775) dopo averla più volte utilizzata: dalla baldanzosa contestazione delle giovanili *Remarques sur les Pensées de Pascal*, (riprese poi nelle *Lettres philosophiques*², 1734) alla pacata assunzione del problema nell'*Histoire d'un bon bramin*³ (1759); più tardi nel *Philosophe ignorant*⁴ (1766). Tanto famosa, quella pagina, da passare, elegantemente tradotta, nello *Jacopo Ortis* dove, ancora, doveva leggerla Belli, e questa volta per intero, senza che gliene fosse rivelato l'autore: «comme disent nos sages», dichiarava il buon bramino; «non so se suo o d'altri» diceva Lorenzo, del «passo» che trovava tra le carte di Jacopo⁵. E, d'altra parte, che l'ignoranza del «chi siamo e perchè siamo» sia una «grande verità», a dirlo era Voltaire che diceva anche di preferirla, come prova della Ragione dell'uomo saggio, alla felicità inconsapevole dello sciocco. Tutt'altra la verità cui mirava Pascal. Si trattava infatti, nel suo caso, di dar voce a un personaggio non infrequente nella cultura francese del XVII secolo: l'erede del grande pensiero scettico, da Pirrone di Elide a Montaigne: l'ateista intrepido («je veux aller, sans prévoyance et sans crainte, tenter un si grand événement et me laisser mollement conduire à la mort»⁶ era la sua conclusione) – il libertino, insomma, che Pascal, diversamente da Molière (e poi da Mozart) intendeva persuadere al cristianesimo di cui si apprestava a stendere un'*Apologia*. I suoi «pensieri», infatti, non sono che «frammenti», appunti preparatori di questa *Apologia*; ma catturante è la loro forza espressiva, affidata in buona misura al confronto col pensiero dell'avversario. E c'è ancora da dire che, invalidando la ragione che lasciava lo scettico perduto nell'insanabile ignoranza dell'umana sorte, ed esaltando il cuore, che induceva alla fede, Pascal si poneva ben oltre le controversie del proprio tempo. Si poneva al centro di una ricorrente dialettica che, attraversato il secolo dei lumi, si sarebbe poi radicata saldamente su terreno romantico: da Foscolo, come s'è visto, a Manzoni che, nella *Morale cattolica* (mai citata da Belli, ma difficilmente a lui sconosciuta) diceva, dello sguardo di Pascal, «turbato e confuso dalla contemplazione dell'abisso del core umano guasto com'è dalla

¹ *Romans et contes* par R. Pomeau, Paris, 1966, p. 678.

² *Lettere filosofiche*, in *Scritti filosofici*, 2 voll. a cura di P. Serini, Bari, 1966, vol. I, pp. 93-4.

³ *Romans et contes* cit., p. 263.

⁴ *Scritti filosofici* cit., vol. I, p. 505.

⁵ *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Torino, 1963, p. 148.

⁶ Nell'edizione italiana con testo a fronte *Frammenti*, 2 voll., a cura di E. Balmas, Milano, 1994, p. 434.

colpa originale»⁷, a Leopardi, che citava Pascal nello *Zibaldone* senza particolare rilievo, ma indubitabile è il confronto col suo pensiero: ben crudele è a giudizio di Porfirio – e così di Belli – la dottrina che condanna l'infelice genere umano a un'ulteriore e maggiore infelicità dopo la morte. Belli come Leopardi, è stato giustamente osservato. Ma la coincidenza è a monte. E lo vedremo.

Va però detto subito che nessun indizio di conoscenza diretta di Pascal si trova in Belli, nonostante la straordinaria circolazione in Italia delle *Pensées* sia in lingua sia in traduzione. Mi limiterò a citare le edizioni milanesi del 1820, 1821, 1826, 1829; e napoletane, del 1824, 1833, 1834. Possibile che nessuna di queste sia capitata nelle mani di Belli? La domanda rimane aperta. Ma nelle mani di Belli è comunque arrivato almeno un volume, il IV, delle opere di un fervente pascaliano dell'Oratorio di Port Royal, Claude-François Houtteville (1688-1742) – un suo *Elogio di Pascal* era apparso anche in Italia nella prima traduzione torinese dei *Pensieri* (1767). E potrebbe essere stato questo IV o altri volumi di Houtteville l'occasione di quei contatti col giansenismo che Vigolo segnalava a proposito di alcuni sonetti. Da Houtteville Belli traduce e giudica «Bello!»⁸ un pensiero sul rapporto verità-imposture sicuramente pascaliano (vedilo infatti, altrimenti elaborato, nelle *Pensées*, ed. cit., p. 698). Un altro pensiero dello *Zibaldone* intitolato *Corruttela* (e privo tanto della consueta indicazione bibliografica, quanto della sigla GGB o «mia riflessione») potrebbe avere Pascal come referente diretto o indiretto: la corruzione è insita nell'uomo fin dall'origine; sempre infelice, l'uomo è per ciò stesso sempre «inquieto e leggero». Nessun progresso nel tempo, ovvero, testualmente:

Il mondo è un corpo che ha migliorato e peggiorato secondo le combinazioni.⁹

E Pascal, tra l'altro:

Condition de l'homme.
Inconstance, ennui, inquietude.
(ed. cit., p. 112)

La nature de l'homme n'est pas d'aller toujours; elle a ses allées et venues.
(ivi, p. 114)

Ancora, dagli «appunti vari», leggo in Belli un appunto per l'«abbozzo di componimento *La Chiesa*» non direi derivato, ma profondamente coincidente con una saldissima convinzione di Pascal:

Ma tutte eresie cadranno.
Nel mondo non potranno restare che cattolici o atei.
(*Lettere ecc. citt.*, p. 563)

⁷ *Tutte le opere*, 2 voll., Firenze, 1973 vol. II, p. 1355 n.

⁸ *Lettere Giornali Zibaldone*, a cura di G. Orioli, Torino, 1962, p. 560.

⁹ *Lo Zibaldone*, a cura di G. Orioli, Firenze 1960, p. 11.

«Voi ripetete a ogni pagina – contestava Voltaire a Pascal – che un giorno non ci sarà che una sola religione». ¹⁰

Altri indizi al di fuori dei *Sonetti* finora non ne abbiamo. Ma è proprio qui, nei sonetti romaneschi, che la nostra indagine prende quota.

Confrontandosi come abbiamo detto, con lo scetticismo o pirronismo del libertino (e con altrettanto accanimento con la «ragione» scettica di Montaigne) il pensiero di Pascal si attestava dunque, da «misanthropo sublime» come lo chiamava Voltaire (*ivi*, p. 86) su un pessimismo assoluto circa la natura e la sorte eterna dell'uomo, indelebilmente segnato dalla colpa primigenia, e solo redimibile da un gratuito atto di grazia.

In Belli il fortissimo stimolo voltairiano a un irridente scetticismo sugli articoli di fede, che perfettamente s'attaglia all' indole del popolano romanesco, sembra imbrogliare non poco le carte. Ma, in effetti, se l'irrisione scettica, calata non di rado nella figura diretta o indiretta del giacobino, esorcizza costantemente la paura della dannazione eterna, l'atterrita certezza di questa dannazione è la chiave di volta di una irrinunciabile fede.

L'inestinguibilità della colpa di Adamo – dice Pascal – urta (*choque*) la ragione:

Cet écoulement ne nous parait pas seulement impossible. Il nous semble même très injust...

(le mystère) le plus incomprehensible de tous... *le noed de nôtre condition* prend ses replès et ses tours dans cet abîme.

(*Frammenti* citt. pp. 190-2]

Non è dunque con la ragione che si potrà scioglierlo. E Belli¹¹:

È tanto chiaro, e ste testacce storte
nun la sanno capì, che da quer pomo
che in barba nostra se strozzò er prim'omo...

ce fece distinà tutt' una sorte!

Perché perché! ber dì da giacobbino!
Er libbro der perché, chi lo vò legge,
sta a covà sott'ar culo de Pasquino.

(son. 276 *Er peccato d'Adamo*)

«La cause de tous nos malheurs,» dice ancora Pascal, «... consiste dans le malheur naturel de notre condition faible et mortelle...» (*ivi*, p. 196). E Belli:

E noi che graziaddio oggi magnamo
magneremo domani? *Eccolo er nodo.*

Tutti l'ommini sò fiji d'Adamo.

(son. 1360. *La carità*)

¹⁰ *Lettere filosofiche*, ed. cit., p. 102.

¹¹ Cito dalla mia edizione dei *Sonetti*, 4 voll., Milano, 1965.

(E qui vorrei arrischiarmi a segnalare la coincidenza lessicale, oltre che concettuale, di quel «nœd de nôtre condition» con questo «Eccolo er nodo»)

Tuttavia la ragione di Belli rimane lungamente *choquée* dall'incomprensibilità di questo «mistero». Pascal insisteva:

Nous ne conçevons ni l'état glorieux d'Adam ni la nature de son péché, ni la transmission qui s'en est faite en nous...

E così concludeva:

Tout cela nous est inutile à savoir pour en sortir; et tout ce qui'il nous importe de connaître est que nous sommes misérables, corromptus, séparés de Dieu, mais rachetés par Jésus Christ...

(*ivi*, p. 446)

Anche Belli insiste sulla corruzione dell'uomo dopo lo «scannolo der pomo» – lo «sbajo massiccio» (son. 1433):

d'allor impoi chiunque nasce.è un tomo
pien de magagne e carico de vizzi.
Pija la secolare e l'ecclesiastica,
in ogn'arte ce cova un buggerìo
de malizie e peccati; e Iddio ce mastica.

E anche Belli dice del relativo riscatto:

Pe na meluccia ch'averà costato
mezzobbaiocco, stamo tutti a fonno!...

Vedi che ber zervizzio ce faceva
quer cornuto d'Adamo...

si mai Dio Padre, ch'ha talento assai,
nun mannava er fij' unico ch'aveva
giù in terra a rippezzà tutti li guai.

(son. 254 *Er primo boccone*)

Ma una memorabile nota di commento al son. 1825 *Chi fa ariceve*, a proposito di un episodio biblico di postuma vendetta divina (e di crudeltà estrema) segna il punto di massima divergenza dal pascaliano «credo quia absurdum» di medievale memoria: acuminata è qui l'ironia di Belli:

Questo passo bellissimo..., siccome prova della imprescrutabile giustizia di Dio, fa eccellente riscontro alla solidarietà di Adamo con tutti i suoi discendenti.

Nota memorabile, questa, assumendosi Belli, eccezionalmente, in proprio il reiterato sospetto di crudeltà nutrito, nei confronti di Dio, da parte di quel camaleontico personaggio che è il popolano dei *Sonetti*. E non mi riferisco alla disperata bestemmia dei *Du' gener' umani* (son. 1169), ma al rassegnato convincimento che è Dio a mandarle, le «tribbolazzione» quotidiane (son. 142): «Iddio

che nun vo' ar monno uno contento»; che «in paradiso, Sta a la finestra a buttà giù crocette» (son. 2135 *L'affari de Stato*).

Non è qui dunque che si stabilisce il contatto (o l'affinità) più profondo Belli-Pascal. Vero è, piuttosto, che, per entrambi, il riscatto del Cristo non «rippezza» affatto «tutti li guai» (quelli del singolo, almeno). Dopo la morte, si spalanca una sconvolgente eternità. Ed è nell'assolutezza di questo assunto e nella drammaticità del confronto con l'altro che quel contatto – così a me pare – si fa ben avvertibile. (E sia pur dato per certo che l'«altro» è, nel caso di Belli, in lui stesso. E chi può dire del resto quanto dell'«altro» non si celasse nello stesso Pascal, in quell'«abisso del core» di cui diceva pascalianamente Manzoni?)

Dunque, l'assolutezza dell'assunto:

Qua nun ze n'esce; o semo giacubbini
o credemo a la lègge der Zignore...

Se curre a le commedie, a li festini...

E doppo?...

Doppo c'è l'antra vita, un antro monno,
che dura sempre e nun finisce mai!
È un penziere quer mai, che te squinterna!
Eppuro, o bene o male, o a galla o a fonno,
sta cana eternità dev'esse eterna!

(son. 2136. *La morte co la coda*)

È questa eternità «de l'état de la mort» l'argomento che, secondo Pascal, dovrebbe confondere più facilmente gli increduli «par les premières vues du sens commun et par les sentiments de la nature» (*Frammenti* citt., pp. 440-2): per l'uomo «rien ne lui est si redoutable que l'éternité» (*ivi*, p. 434), dice Pascal.

E ancora:

Il ne faut pas avoir l'âme fort élevée pour comprendre... que nos maux sont infinis, et qu'enfin la mort, qui nous menace à chaque instant, doit infailliblement nous mettre, dans peu d'années, dans l'orrible nécessité d'être éternellement ou anéantis ou malheureux.

Il n'y a rien de plus réel que cela, ni de plus terrible. Faisons tant que nous voudrions les braves: voila la fin qui attende la plus belle vie du monde. (*ivi*, p. 430)

Nous courons sans souci dans le précipice...

(*ivi*, p. 238)

E riprende, appena ritoccato, lo stesso concetto, ora coinvolgendo se stesso nella sventura comune, come nei passi appena citati, ora indirizzandolo a coloro che si lasciano distogliere dal pensiero della morte:

Cependant, cette éternité subsiste, et la mort, qui la doit ouvrir et qui les menace à toute heure les doit mettre infailliblement dans peu de temps dans l'orrible nécessité d'être éternellement ou anéantis ou malheureux, ... (*ivi*, p. 442)

Manca in Belli la tragica alternativa eterna infelicità/eterno nulla (il «nulla

eterno» lo ritroveremo in Foscolo); ma identica è la terribilità dell'eterno, a tal punto drammatizzata da Belli da coinvolgerci, con i sommersi, i pochi improbabili salvati: «a galla o a fonno, Sta cana eternità dev'esse eterna».

Anche di Belli Voltaire avrebbe potuto dire: «considerare gli uomini come criminali in attesa di giudizio è un'idea da fanatico»¹². Basti pensare ai non molti sonetti sul purgatorio o sul paradiso, tutti o quasi, allegramente blasfemi quali sono, occasioni alla satira politica o di costume. Salvarsi è, infatti, come per Pascal, praticamente impossibile:

E per urtimo, Iddio ce benedica,
viè la morte, e finisce co l'inferno.
(son. 774. *La vita dell'omo*)

Perché è l'inferno, l'«antro monno», come dice il titolo del sonetto *Sto monno e quell'antro* (son. 495). Il libero arbitrio che manca allo scimmiotto non è che la «libbertà d'annà a l'inferno» (son. 1396). Nel *Giudizzio in particolare* (son. 975) il «guazzetto» delle «cose cattive» decide inesorabilmente rispetto alle «bone»:

Lui se vorìa scusà, ma Iddio nun usa
de senti le raggione de chi more,
e lo manna a l'inferno a bocca chiusa.

Eppure la «disperazzion de la salute» è il «primo peccato contro lo Spirito Santo», come dice il titolo di un altro famoso sonetto (il 1237). Belli non parla di grazia; solo di «misericordia»: il religioso che assiste il condannato a morte impenitente non può, non deve, mai disperare della sua salvezza:

Nun c'è peggio assassino o sgrassatore
che nun possi abbrillà com' una stella
pe la misericordia der Zignore.

Dalla misericordia, per Pascal, la grazia: «je ne puis attendre aucune grâce, que de votre miséricorde» (*Frammenti* cit., 1038). E ancora a proposito della grazia:

Il n'y a point de doctrine plus propre à l'homme que celle-là qui l'instruit de sa double capacité de recevoir et de perdre la grace à cause du double péril où il est toujours exposé de désespoir ou d'orgueil (*ivi*, p. 376)

Ed eccoli qui, esemplarmente rappresentati la «disperazione» e l'«orgoglio» nel sonetto *La giustizia de Gammardella* (son. 68):

Quando che vedde che a scannà un buciardo
Gammardella ebbe torto cor Governo,
nun vorze un cazzo convertisse; e sardo
morze strillanno vennetta abbeterno.
Svortato allora er Beato Leonardo
a la gente che tutti lo vederno,

disse: «Popolo mio, pe sto ribbardo
 nun pregate più Iddio: già sta a l'inferno».
 Ebbè, quelle du' chiacchiere intratanto
 j'hanno incajato un pezzo de processo
 che se stampava pe creallo Santo.

Ed è importante osservare che il processo di canonizzazione qui ricordato, era stato sospeso per ragioni affatto diverse da quelle qui pascalianamente supposte da Belli. Coincidenze. E forse solo di coincidenze (o di evidentissime affinità) potremmo parlare, se volessimo confrontare con le pascaliane *Provinciali* lanciate come aerei, paradossali coltelli nelle ben protette trincee dei Gesuiti francesi, i numerosissimi sonetti sulla morale gesuitica che Belli aveva appreso – forse dalle «massime de' SS. Ignazio e Francesco Saverio» che gli «favorirono» i «quattro corvi» suoi compagni di un certo viaggio degno di nota¹³? Direi piuttosto dall'esperienza quotidiana. Le «scole» (son. 458) non erano forse nelle mani de «sti vorponi gesuiti»?

I secolari, che vogliono istruzione pubblica, debbono tutti andare alle scuole della Compagnia di Gesù...

si legge in una nota, ampia e ben mirata, al son. 396 *I galoppini*. Ed è proprio in note come questa – e non sono poche – che veniamo informati dell'attiva e pervasiva presenza della benemerita Compagnia. Se non è la scuola, sono le prediche alla Chiesa del Gesù (quante spiegazioni della Sacra Scrittura ascoltate «nelle domeniche, dopo vespro» [nota al son. 381 *La predica*] e argutamente fraintese nei *Sonetti*). Oppure è l'oratorio del Caravita più volte ricordato con divertito umore per le «snerbate» sul «furello», nel buio della sera, che vi s'infliggevano i devoti; i «più zelanti» dei quali erano quei «fratelli Mantelloni» messi in scena in un altro strepitoso sonetto (il 631; ma si veda anche, in proposito, l'ampia nota al son. 625 *L'ingegno dell'omo*).

Letto curioso dell'*Histoire de la chute des Jésuites* di Saint Priest (ne trascrive¹⁴ una satira blasfema sulla passione dei Gesuiti in figura di Cristo di fronte a Pilato-Clemente XIV); era, Belli, osservatore puntualissimo sia delle abitudini devozionali praticate dentro e fuori il «Convento fariseo» della «signora fratesca gesuita» (son. 1747. *Lo scolo del '34*), sia del tipico atteggiamento del singolo «padre cappellone» (son. 2075 *Er testamento der bizzoco*) con la testa che gli «penzola» sul petto, come a un condannato a morte – o viceversa: così a chiusura del son. 1003, *Antro è parlà de morte, antro è morì*, dove il condannato, «che l'aveva davvero er core in petto»,

eppure, ar punto de perde la vita,
 spennolava la testa sur carretto
 che se sarebbe creso un gesuita.

¹³ *Lettere ecc. citt.*, pp. 104 e segg.

¹⁴ *Lettere ecc. citt.*, pp. 567.

Non c'è dubbio che Belli sarebbe stato il lettore ideale delle *Provinciali*, quest'altra famosissima opera pascaliana, di poco anteriore all'*Apologia*, e dunque ancora frizzante di quel humor dell'uomo di mondo, quale era pur stato lo scienziato Pascal.

Un «modello d'eloquenza e di sbeffeggiatura» le definiva Voltaire¹⁵ e non dubito che Voltaire abbia affinato proprio su queste pagine il suo talento ironico-dialogico. I Gesuiti vengono qui letteralmente seppelliti sotto le enormità delle loro stesse affermazioni, candidamente date in risposta alle domande candidamente incalzanti di colui che ne riferisce per lettera all'ipotetico amico di provincia. E sono le stesse enormità (penso soprattutto alla IX lettera) che Belli raccoglie (o fa vista di raccogliere) sulla bocca del popolano. Leggo in Pascal, a proposito di un'opera del gesuita Barry «degnà di essere letta», com'è detto ironicamente più avanti:

– Quel livre, lui dis-je, mon père? – En voici le titre, dit-il: *Le paradis onvert a Philagie par cent dévotions à la mère de Dieu; aisées à pratiquer.* – Et quoi! Mon père, chacune de ces dévotions aisées suffit pour ouvrir le ciel? – Oui, dit-il; ... par exemple, *saluer la Sainte Vierge au rencontre de ses images; ...lui donner tous les matins le bonjour, et sur le tard le bonsoir; ... porter sur soi un rosaire, ou bien une image de la Vierge...* Voilà, mon père, lui dis-je, l'extreme facilité. – Aussi, dit-il, c'est tout ce qu'on a pu faire. Et je crois que cela suffira. Car il faudrait être bien misérable, pour ne vouloir pas prendre un moment en toute sa vie, pour mettre... un rosaire dans sa poche, et assurer par là son salut avec tant de certitude, que ceux qui en font l'épreuve n'y ont jamais été trompés, de quelque manière qu'ils aient vécu, quoique nous conseillions de ne laisser pas de bien vivre. Je ne vous en rapporterai que l'exemple de la page 34 d'une femme qui, pratiquant tous les jours la dévotion de saluer les images de la Vierge, vécut toute sa vie en péché mortel, et mourut enfin dans cet état, et qui ne laissa pas d'être sauvée par le mérite de cette dévotion.¹⁶

E dunque il nostro romanesco che abbia avuto la dovuta «aducazzione» ha «da portà sempre in zaccoccia Er cortello arrotato e la corona» (son. 57). E chi non sa che «chi s'attacca a la Madonna nun ha pavura de le corna» (son. 1448)?:

Ar punto de morì, quanno se caccia
l'anina, fiji mii, credete a nonna,
chi ha la divozzion de la Madonna
po' rugà cor demonio a faccia a faccia.

Abbi puro tenuta una vitaccia,
un zervo de Maria nun ze sprofonna;
ché in quer momento lì, povera donna,
lei pe l'amichi sui propio se sbraccia.

Io nun protenno già, crature mie,
che in onor de Maria nostr'avocata
ce sii necessità de fa pazzie.

Nò, abbasta ogni matina a la svejata
de recità pe lei tre vemmarie,
e onoralla co quarche scappellata.

¹⁵ *Il Secolo di Luigi XIV*, a cura di U. Morra, Torino, 1951, p. 465.

¹⁶ *Les Provinciales*, in *Oeuvres complètes*, a cura di M. Le Guerne, Paris 1998, pp. 672-3.

Su questo genere di coincidenze potrei continuare. Tanto più se passassi dalla nona alla decima lettera, dove il buon padre gesuita illustra le articolatissime norme per i confessori, sollecitati ad indulgere col penitente, escogitando caso per caso lo «sguincio pe nun fà peccato» (son. 250 *Er biastimatore*) o un «peccato ar piuppiù lecito e onesto» (son. 513 *Li gusti*): «lo scanzetto de cuscenza», insomma, per dirla ancora con Belli.

Straordinaria è infatti, a quest'ultimo proposito, l'abilità affabulatrice di Belli. Basti un solo esempio: prende una ben nota (ai pochi felici) facezia di Bracciolini (il vescovo spagnolo che, mangiando pernici di venerdì, le benedice in qualità di pesci: *facezia* 216) e l'attribuisce a un famoso beato sulla soglia della canonizzazione. E precisamente a quell'Alfonso de' Liguori che, pur non essendo gesuita, era stato un acceso patrocinatore della morale gesuitica, in special modo negli anni della dovuta soppressione della Compagnia (soppressa, com'è noto, nel 1773, riabilitata nel 1814).

Di Alfonso, direi che Belli certamente aveva letto (in quel prezioso e divulgatissimo manuale intitolato *Confessore diretto per le confessioni della gente di campagna...*) l'esilarante esortazione: «Orsù figlio mio allegramente, ... fatti una bella confessione... Dio ti perdona. A posta t'ha aspettato finora. Allegramente...»¹⁷. Come non pensare al son. 54. *Er confortatore?* («*Alegri, fijo mio*: riduna Le forze pe volà su in Paradiso! Che alegri, cazzo, alegri la luna!» con quel che segue).

E direi abbia anche letto, Belli, quella *Theologia moralis* più volte ristampata che ripeteva già nel titolo l'opera del maggiore casuista spagnolo, il gesuita Antonio de Escobar, ampiamente citata da Pascal, e in particolare a proposito delle capziose vie liberatorie dall'obbligo del digiuno: la *Theologia* di Alfonso, infatti, era una guida minuziosa del grado di liceità di ogni azione, secondo la tradizione casuistica, appunto, e rispondeva anche, molto precisamente, al quesito «se ai religiosi malati siano permessi le carni per cercare di guarire». Ed ecco allora il nostro «beato Arfonzo», cui i dottori ordinano per «arimmetelo in cianca» di un «certo male», un «arrosto di cappone». «Che fa er zanto?» – tal quale il vescovo braccioliniano,

...siccome j'arincesce
de roppe la viggija, arza la mano
sur pollo arrosto, e lo straforma in pesce.
Cusì co no scanzetto de cuscenza
da omo de talento e bon cristiano
magnò a su' modo e fece l'ubbidienza.
(son. 1772 *Er beato Arfonzo*)

No, probabilmente non le aveva lette, Belli, le *Provinciali*. Ma, se le avesse lette, non avrebbe potuto cavarne più sali di quanti egli stesso ne aveva cavati dalla pratica quotidiana di quella stessa ineffabile *theologia* che Pascal aveva preso fondatamente di mira.

Maria Teresa Lanza

¹⁷ Cfr. C. Ginzburg, *Folklore, magia, religione* in *Storie d'Italia*, vol. I, *I caratteri originali*, p. 662.

* Relazione al Convegno su «Il sacro nella letteratura in dialetto romanesco da Belli al Novecento», Roma, 10-11 maggio 2000.

OPERE DI GIUSEPPE MARIA GALANTI

*Edizione critica
a cura di Augusto Placanica*

sotto gli auspici del Centro studi "Antonio Genovesi" per la storia economica e sociale dell'Università di Salerno, dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, e per la liberalità del conte Rocco Maria Galanti e della sua famiglia.

Per troppo tempo desiderate dagli studiosi, dal primo Ottocento ad oggi, appaiono finalmente in edizione critica diretta da Augusto Placanica, le Opere di Giuseppe Maria Galanti, uno degli spiriti più coerenti e originali del tardo Settecento meridionale e del fidente illuminismo che vi circolava. Il progetto, di venti volumi in più tomi, prevede la pubblicazione di tutte le opere del Galanti, sia edite che inedite, con introduzioni storico-critiche, commenti esegetici, note ai testi e apparati delle varianti. Resa definitivamente affidabile grazie al recente diretto riscontro di tutti i manoscritti esistenti, l'edizione riserverà anche la sorpresa dei tanti testi galantiani che, universalmente conosciuti nell'ultima forma a stampa curata dall'autore, presentano numerose integrazioni manoscritte successive, redatte dall'autore stesso in vista di un'ultima organica sistemazione di tutti i suoi scritti: impresa da allora rimasta inattuata, nonostante molti tentativi, e solo oggi portata a compimento.

VOLUMI GIÀ PUBBLICATI

SCRITTI SULLA CALABRIA

a cura di Augusto Placanica, pp. 656 - 1993
£. 60.000 / € 30,99

DESCRIZIONE DEL MOLISE

a cura di Francesco Barra, pp. 320 - 1993
£. 50.000 / € 25,82

MEMORIE STORICHE DEL MIO TEMPO

a cura di Augusto Placanica, pp. 320 - 1996
£. 40.000 / € 20,60

DESCRIZIONE DI NAPOLI

a cura di Maria Rosaria Pelizzari,
pp. 384 - 2000
£. 50.000 / € 25,82

PENSIERI VARI

a cura di Augusto Placanica, pp. 192 - 2000
£. 28.000 / € 14,46

PROSPETTO STORICO SULLE VICENDE DEL GENERE UMANO, I, PRELIMINARI

a cura di Augusto Placanica, con una
postfazione di Fulvio Tessoro, pp. 192 - 2000
£. 28.000 / € 14,46

VOLUMI DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

OSSERVAZIONI SUI ROMANZI

a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli

PROSPETTO STORICO SULLE VICENDE DEL GENERE UMANO, II, ORIENTE

a cura di Luigi Gallo

SCRITTI SULL'ITALIA MODERNA

a cura di Mirella Mafri

 **DI MAURO EDITORE**

84013 Cava de' Tirreni (SA) Via XXV Luglio, 48 - Tel. +39 89 689111
Fax +39 89 689225 / 689265 - e-mail: emiliodimauro@interbusiness.it



Note e Rassegne

LA VITA NUDA: BESTIE, DONNE, MASCHERE E FANTASMI.

RASSEGNA PIRANDELLIANA (1998 - 2001)

Gli studi pirandelliani, in questi ultimi quattro anni, hanno offerto, attraverso linee interpretative diversificate, validi contributi, per analizzare a fondo aspetti ancora inesplorati dell'opera di Pirandello.

La bibliografia si è arricchita, «per gli addetti ai lavori» e non soltanto per essi, di nuovi strumenti di ricerca: Corrado Donati, *Luigi Pirandello nella storia della critica*, Fossombrone (PS), Metauro Edizioni, 1998; Francesco Bruno, *Luigi Pirandello. L'Arte e il Decadentismo*, a cura di E. Bruno, Napoli, ESI, 1998; Luciano Lucignani, *Pirandello, la vita nuda*, Firenze, Camunia Giunti, 1999; Romano Luperini, *Pirandello*, Roma - Bari, Laterza Editori, 1999; Elio Providenti, *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Roma, Salerno Ed., 2000; Angelo R. Pupino, *Pirandello Maschere e Fantasmi*, Roma, Salerno Ed., 2000; Emma Grimaldi, *Come un quadro sottosopra. Una dimensione del femminile in alcune opere di Pirandello*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2001; Franco Zangrilli, *Il bestiario di Pirandello*, Fossombrone, Metauro Edizioni, 2001.

Il volume di Corrado Donati traccia un profilo della storia della critica pirandelliana, prendendo in esame saggi critici italiani e stranieri, che hanno segnato la fortuna dell'opera di Pirandello. Un percorso utile per la conoscenza della critica pirandelliana, ma anche uno strumento di consultazione con puntuali rinvii ai testi, ai critici e alle diverse prospettive esegetiche.

Pirandello, considerato, dapprima, nel solco della polemica crociana, un epigono dei veristi, si discosta dai canoni della tradizione e definisce l'attività unitaria dello spirito, ritenendo *la riflessione* un processo intrinseco all'opera d'arte.

La disarticolazione della realtà è colta, però, da Gramsci e da Gobetti e dalla «filosofia implicita» del dualismo Vita/Forma di A. Tilgher.

I primi segnali di revisione critica in Italia si manifestano nel 1949 con il critico americano Francis Fergusson, che, in linea con quanto aveva scritto Renato Simoni, nell'*Idea di un teatro*, vede nei *Sei personaggi* il superamento della mimesi del reale e una nuova teatralità che «accrece molto la suggestione e le possibili dimensioni dello stesso palcoscenico». Peter Szondi e Guy Dumur sono attratti dalla teatralità del mondo pirandelliano sul piano del gioco realtà/funzione; in questi anni, però, all'egemonia dell'estetica crociana, fondata sull'interazione intuizione/espressione, Gramsci, sul fronte della Letteratura nazionale-popolare, predilige le opere dialettali e recupera l'algoritmo arte/realtà storico-sociale. Chi tenta, invece, di allontanarsi dalle suggestioni della cultura di sinistra è Gian Franco Vené, che, nel 1971, pubblica *Pirandello fascista*. L'originalità di questo saggio,

secondo Corrado Donati, è nella ricerca delle ragioni che porteranno lo scrittore a riconoscersi nelle cause storico-sociali del regime e nel rifiuto del pluralismo democratico e del «diritto» di rappresentanza ai partiti. La critica degli anni Sessanta, con la strumentazione delle teorie freudiane, junghiane e lacaniane, comprende prospettive critiche che vanno dall'antropologia alla simbologia del testo.

Oltre alla documentata biografia di Gaspare Giudice, del 1967, va segnalata la ricca bibliografia critica, curata da Alfredo Barbina; in questo stesso anno Michel David passa in rassegna un numero ancora esiguo di saggi di critica psicoanalitica su Pirandello; va detto, però, che l'analisi centrata sulla lettura del profondo trova un'acuta sensibilità interpretativa in Giacomo Debenedetti; egli rileva una «totale disponibilità» nel personaggio pirandelliano ed è proprio, secondo il critico, questa «specifica vocazione della propria energia vitale» che lo rende proclive a tutte le alienazioni. Le indagini d'impianto psicoanalitico culminano negli studi di J. M. Gardair, che, con un taglio lacaniano, in *Pirandello – fantasmies et logique du double*, ritiene che la specularità giochi un ruolo essenziale nell'identificazione primaria, prima della fase edipica. Il fantasma ossessivo della scomposizione della forma riaffiora come frattura irredimibile; il personaggio, affrancato dai sensi di colpa, può ritrovare, secondo N. Bonifazi «la presunta unità» dell'*io* in un sogno edenico pre-sociale. Nell'immaginario persistono contenuti rimossi e «l'abisso insondabile» palesa una condizione di «malattia mentale» che G. P. Biasin tenta di analizzare, alla maniera di Binswanger, con un approccio fenomenologico. Giovanni Macchia, muovendosi con perizia tra testi e biografia, ritiene che «la tortura» del personaggio è nei limiti dell'«oltre»; anche Elio Gioanola, con un taglio freudiano, intende questa scrittura «come difesa ed esorcizzazione contro una potenzialità psicotica latente, contro quella «paura d'impazzire» che trapela in tanti personaggi», spesso mascherati dal gioco trasversale della finzione teatrale. Gaspare Giudice, sulla falsariga di F. Vittore Nardelli, biografo «ufficiale» di Pirandello, con gli strumenti della psicoanalisi, delinea il temperamento dello scrittore, senza mai cadere nella tentazione agiografica, ma con una «comprensione che avviene tra la vita segreta della sua anima e la scrittura e la pagina». Anche l'epistolario Pirandello/Ugo Ojetti e quello di Marta Abba offrono preziose notizie sulla biografia dell'autore; le altre lettere inviate all'attrice, custodite presso l'Università di Princeton, sono state pubblicate nel 1994, a cura di B. Ortolani. A tutto questo fa da spia «la malattia della parola», il cronotopo di Bachtin «vacilla nei suoi fondamenti convenzionali di storia e commento sulla storia»; lo scivolamento nell'interiorità della coscienza diventa, secondo Giovanni Sinicropi, espressione pregrammaticale di una «rivoluzione stilistica». «Il guardaroba dell'eloquenza» è visto con disprezzo, per la vacuità della parola ostativa, perché secondo Maria Antonietta Grignani, alla «scarnificazione» della sintassi si giustappone il «farsi e disfarsi del linguaggio». La critica letteraria si è espressa, inoltre, sul linguaggio scenico e sul rapporto testo/messa in scena con gli studi di Francis Fergusson, Giorgio Bárberi Squarotti, Franca Angelini, Paolo Puppa, Graziella Corsinovi, Alessandro Tinterri, Umberto Artioli e Roberto Tessari.

Negli anni Settanta l'attività del «Centro Nazionale di Studi Pirandelliani» di Agrigento, diretto da Enzo Laretta e la «Rivista di Studi Pirandelliani», diretta da Nino Borsellino, hanno definito i fitti rapporti di Pirandello con le

problematiche del pensiero contemporaneo. Completa il volume una pregevole *Guida bibliografica* alla critica pirandelliana. Francesco Bruno, nella sua monografia postuma, indica una nuova chiave di lettura dell'opera di Pirandello nell'ambito del Decadentismo europeo; lo svolgimento dialettico del Decadentismo non è altro, secondo lo studioso, che una propaggine della *Weltanschauung* romantica, da cui discende geneticamente la produzione pirandelliana. Questo esercizio critico, direzionato sui testi, dal teatro di Eschilo ai giorni nostri, ha un obiettivo preciso: di rispecchiare in questa scrittura l'inquietudine del nostro tempo, facendola confluire nell'alveo del riassetto psicoanalitico freudiano e obliterando alcuni *topoi* dell'ecdotica pirandelliana come la fede segreta dell'autore e la sua latente religiosità. Superata la tradizione ottocentesca, Pirandello fa convergere l'impeto immaginativo in quello ri/flessivo, trovando spazio nella inconclusa ricerca della *forma* o nell'accettazione mistico-surrealistica del frantumarsi dell'*io*. Lo sdoppiamento e la dissociazione della personalità sono consequenziali al dualismo contrastivo forma/vita; l'entificazione riflessiva è all'interno del processo estetico e perviene alla creazione poetica «secondo le leggi della fantasia». L'evento fantastico attiva un'azione di contrasto nella fase della trasfigurazione, perché «dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità». Pirandello solamente in parte assimila le idee di G. Séailles di l' *Essai sur le génie dans l'art* (1883); realtà e immaginazione si compaginano nel Teatro greco di Euripide e nelle «Maschere nude»; nell'opera euripidea già si delinea una peculiare visione della vita che pone di fronte autore/personaggi. La contrapposizione Eschilo/Euripide ripropone la diversità tra D'Annunzio/Pirandello; la lezione euripidea ha inciso sulla formazione etica ed estetica di Pirandello, come ha già dimostrato F. Zangrilli, in *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Fiesole, Cadmo Edizioni, 1995. Quest'arte sottende «riflessi di una sostanziale concezione dialettica, la quale assimilava il reale conservandone le contraddizioni, materiali e psicologiche, d'ordine oggettivo e soggettivo»; anche la *vis comica* di Goldoni ingloba la visione umoristica di Pirandello «dall'urto tra le manifestazioni libere ed umane della vita e le convenzioni imposte dalla società». «La concezione della crisi» è esibita come «poetica dell'irrazionale», qua e là si incrociano esiti novecenteschi di autori che presentano una contiguità sostanziale con Pirandello, i quali rinvergono, attraverso la prospezione del subcosciente, la dissociazione del personaggio: Camus, Beckett, Shaw, Hofmannsthal, Anouilh, Brecht, Eliot, Claudel, Sartre.

Luciano Lucignani, nel suo prezioso contributo esegetico, ha ri/costruito, sulla scorta dei documenti e dell'epistolario, di recente scoperti, i drammi familiari, le amicizie, l'appassionata attività del drammaturgo e del narratore, i rapporti con Mussolini e con Marta Abba, l'esperienza cinematografica e i grandi riconoscimenti internazionali. Partendo dal racconto della nascita dell'autore e dai difficili rapporti con il padre, dal quale lo dividerà sempre un'ostinata incomprendimento, dalla crisi mistica al rifiuto di ogni pratica devozionale, emerge un ritratto a tutto tondo, non privo di momenti di angoscia, come quando il giovane Luigi coglie il padre in flagrante adulterio. Pur nell'alternarsi dei vari stati

d'animo, si fa strada la coscienza del destino dell'artista; fino a quel momento editori e capocomici avevano disatteso le promesse fatte, alla fine, egli accetta, di buon grado, il suggerimento di Luigi Capuana di cimentarsi con il romanzo. Dal «matrimonio combinato» e dalla pazzia della moglie (1903), dalla pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal* (1904), che legittima, in un conflato, il saggio sull'*Umorismo* (1908), viene tracciato un puntuale itinerario fino al debutto de *La morsa* (1910), e vengono ricordate le garbate dispute con Luigi Albertini del «Corriere della Sera» e con Renato Simoni della «Lettura», l'affettuosa corrispondenza con Ugo Ojetti, la frequentazione con Massimo Bontempelli, con Lucio D'Ambra e con Nino Martoglio. Ma il pressante bisogno di denaro lo angustierà sempre, rendendogli difficile la vita e anche il lavoro. L'internamento della sventurata consorte nel 1919, a Villa Giuseppina, non riporterà la serenità in famiglia; è un vuoto che non passerà inosservato, perché la presenza della moglie era per Luigi insostituibile come lo era la sua «inimicizia».

Luciano Lucignani pone il rapporto Pirandello/figli e, in particolare, con Lietta, in parallelo con l'attività artistica dell'autore, partendo dalle prime rappresentazioni e dalle tournées europee fino allo scioglimento della compagnia del Teatro d'Arte, che tanto successo aveva riscosso in Italia e all'estero, benché si sentisse tradito da quegli industriali, che non avevano dato un consistente appoggio economico a questa iniziativa. Lucignani, inoltre, ricompono la rete dei rapporti Mussolini/Marta Abba, ricostruisce l'esperienza cinematografica, ma scrive soprattutto pagine illuminanti su Marta Abba: «figlia d'elezione» di Pirandello, «che volle, col suo nobile e purissimo affetto confortare questi ultimi giorni della mia vita raminga, avendone in compenso la più vile e schifosa malignità».

Una trattazione articolata e sistematica è, inoltre, quella di Romano Luperini, per un'esauriente conoscenza del drammaturgo e delle sue opere. Il sentimento della vanità e la distonia psicologica sono in Pirandello molto precoci, come si può rilevare da una lettera del 1886 alla sorella Lina; è noto che, due anni prima della morte, nel giorno dell'assegnazione del Nobel, Pirandello abbia scritto ripetutamente a macchina, dinanzi ai fotografi: «pagliacciate! pagliacciate!».

«M'ero sciolto completamente d'ogni legame; guardavo gli altri vivere, indagavo la vita come un complesso di vane assurdità e di contraddizioni; e dalla considerazione degli atti e delle parole altrui, su per giù sempre gli stessi, m'era venuto un tedio pesante e una noja smaniosa», così scrive alla fidanzata nel dicembre 1893: da questo punto di vista non si notano per tutto l'arco della sua esistenza mutamenti di rilievo e nel carattere e nella visione del mondo. Un raccordo nietzschiano lega, secondo Luperini, la «Gaia scienza» alla produzione pirandelliana; il disagio interiore, come per Nietzsche, non soffoca una parte vitale di sé, ma disloca l'implosione inconscia con le passioni in conflitto. L'esperienza conoscitiva si accompagna all'estasi e al tormento della creatività o con l'intemperanza dionisiaca o con la farneticante ricerca della verità. Le due fasi della produzione pirandelliana: l'umoristica e la surrealistica sottendono l'articolazione di cinque diversi periodi della sua vita e della sua attività letteraria: formazione; coscienza della crisi e della scelta dell'impegno letterario (1892-1903); narrativa umoristica (1904-1915); il teatro umoristico (1916-1925); il

surrealismo (1926-1936). La consapevolezza della «diversità» lo predispone ad un sentimento di alterità, che trae origine dall'ambiente familiare e da una figura paterna invasiva e perturbante. Sotto l'influenza di G. Séailles e di A. Binet, la scrittura, sovrapponendosi alla poetica della discordanza, diventa istanza decostruttiva e «ossimoro permanente».

Séailles compone una sintesi delle capacità artistico-creative; Binet, invece, indaga sui conflittuali livelli della vita psichica: la pluralità dell'*io* e la compresenza delle varie personalità. Binet ebbe un'influenza determinante sulla formazione di Proust e sulla «memoria involontaria»; Séailles, invece, su quella di Bergson. L'arte non nasce solamente dall'immediatezza del sentimento, ma anche dall'esperienza «amara» della riflessione e del «vedersi vivere», che, con la scomposizione umoristica, attiva l'autocoscienza critica della scissione. L'eroe diventa *personaggio*, Oreste si trasforma in Amleto, perché «lo strappo nel cielo di carta» lo dis/trae e lo scopre «inetto a tutto»; la teoresi pirandelliana è convergente con quella di Bachtin: la pluridiscorsività, la fine ontologica dell'eroe – protagonista, l'intreccio delle verità contrastanti, tendono allo sdoppiamento e disvelano coscienze inquiete, quasi in uno «stato di fusione» continua, che disdegnano di riprendersi, di irrigidirsi in questa o in quella forma di personalità. Il rifiuto della cristallizzazione delle forme decreta «la destituzione dell'*io*» e l'autoriflessività; con la fine della soggettività classica e romantica nasce la coscienza della crisi e della modernità, che si immerge nel flusso della *non vita* con l'attraversamento del «sentimento del contrario». Il distacco dall'evento perturbante è attivato anche dal riso, che, secondo Luperini, va dagli anni dell'umorismo a quelli del surrealismo. L'ultimo Pirandello sembra, però, escludere il riso umoristico, perché a questo segue la fase dell'immaginazione, quella del mito e dell'allegorismo. Conclude il saggio una bibliografia, ragionata, delle opere dell'autore e della critica.

Elio Providenti, nelle sue pagine, analizza, invece, senza reticenze, un aspetto molto discutibile della vicenda umana ed artistica del drammaturgo, per rivelarci uno snodo fondamentale della biografia pirandelliana. La monografia ripercorre un'intera parabola: dalla giovanile fede repubblicana e radicale all'adesione al fascismo, all'indomani del delitto Matteotti (1924), muovendosi con rigore tra storia, letteratura e politica, senza nascondere un certo imbarazzo, quando è d'uopo assumere qualche drastica posizione. Senza ombra di dubbio Pirandello fu un temperamento difficile, definito da Mussolini un «brutto carattere», lo stesso figlio Stefano, in una lettera molto confidenziale a Valentino Bompiani, così scrive il 6 ottobre 1939: «Ci fosse un solo ricordo bello, in tutti gli anni trascorsi accanto a mio Padre! [...] Mio Padre è un «intoccabile», caro Valentino: una carica d'energia vitale sbalestrata in un mondo di cui non capì mai i rapporti sociali, i doveri di convivenza, le convenienze: nemmeno gli affetti familiari accecato dai suoi amori esclusivi: iroso, ingiusto, disumano con tutti fuor che con l'idolo del momento, che il più delle volte non restava sugli altari che qualche mese; tranne uno, che per sciagura sua e di tutti, rimase in carica per anni e anni». *L'impolitico* Pirandello aderirà al fascismo, scegliendo il momento meno adatto, ma non riuscirà a trarre vantaggi considerevoli dall'esperimento del Teatro d'Arte, anzi, ne uscirà danneggiato, nonostante gli aiuti elargitigli dal regime.

Anche quando sarà direttamente coinvolto nell'impegno politico, continuerà a sentirsi estraneo e deluso e da *anima candida* bontempelliana si terrà sempre appartato. Egli, però, avrà sempre per la politica un atteggiamento di diffidenza, l'intemperante esuberanza di certe scelte, non ultima quella dell'adesione alla «libera muratoria», fu determinata da motivi di opportunità: l'incarico all'insegnamento dell'Istituto Superiore di Magistero femminile di Roma (1898) fu concesso dal ministro della Pubblica Istruzione Nicolò Gallo, di comprovata fede massonica; anche le disposizioni delle sue ultime volontà, dettate da un certo «laicismo massonico», crearono non poche difficoltà alle autorità civili e religiose dell'Italia fascista. La delusione, inoltre, per il processo unitario, definita da Pirandello «epoca di crisi di crescita dell'Italia nostra», meglio non si potrebbe comprendere ne *I vecchi e i giovani* (1909) se non come un *Risorgimento senza eroi*. Il suo *impegno* nasce dapprima con un'impetuosità impulsiva, placatosi l'ardore – furore del suo manifestarsi, ritorna in lui una forte propensione al distacco e all'isolamento: l'*apoliticità* interagisce, secondo Elio Providenti, con l'*impoliticità*. Il suo pragmatismo si contrappone ad un'indole difficile e tormentata, l'insofferenza per ogni tipo d'impegno politico ci invita ancora a riflettere sulla sua adesione al fascismo. Il 6 ottobre 1924 si costituisce il Teatro d'Arte di Roma, ma i primi contrasti con il regime cominciano con la tournée sudamericana, essa fu intrapresa anche per risanare le finanze dissestate della compagnia; in Argentina, però, più che altrove, dovrà subire gli attacchi dell'antifascismo. Nel 1929 viene insignito dell'onorificenza di Accademico d'Italia, ma dopo pochi anni, nel clima dell'avventura etiopica (1936), Pirandello è pronto ancora una volta a trarre qualche vantaggio dalla politica autarchica.

Ma durante l'arroventato avvicinamento alla Germania, un incontenibile desiderio di distruzione lo assale, questa stagione è segnata da cocenti disillusioni; qualche anno prima, infatti, incontrandosi a Castiglioncello con l'amico commediografo Sabatino Lopez esclama: «Potessi far saltare il mondo premendo un bottone, io quel bottone lo schiaccerei!». Secondo Pietro Mignosi, in questi anni (1934 –1935), però, nell'animo di Pirandello, stava, forse, maturando qualcosa: una sua segreta religiosità, propiziata da Silvio D'Amico e da Monsignor Montini, nell'avvicinarlo a don Giuseppe De Luca, ma «l'involontaria morte laica» e le disposizioni testamentarie smentiranno queste voci e la Chiesa e il fascismo vedranno nella stesse disposizioni testamentarie un palese atto di apostasia.

Gaspare Giudice e Andrea Camilleri, infine, ricostruiscono dal 1937 al 1997, con le loro documentate testimonianze le peripezie delle ceneri di Pirandello: dal loculo provvisorio al Verano alla «definitiva» sistemazione del 1961, nella rozza pietra della campagna di Girgenti. Chiude il saggio un' *Appendice*, con una cronologia d'incontri tra il duce e Pirandello: *Udienze, Interventi, Nomine, Contrasti; Rapporti di Pirandello con Mussolini*.

Il rapporto realtà/funzione, al di là di ogni certezza naturalistica, è colto dal denso contributo di Angelo R. Pupino, con un *trompe l'oeil*, per direzionare «il fantasma» creativo sul versante della psicologia e della cultura spiritico – teosofica. Non a torto, Alfred Mortier definì Pirandello «un onirique, un homme hanté, possédé par ses personnages»; è fuor di dubbio che la suggestione della cultura teosofica – spiritica incombe sul fantasma del personaggio e assedia la mente

dell'autore; «l'artista trae dal proprio essere l'essere reale delle sue creature», i personaggi, creati dal narratore insieme con i doppi immaginari, se ne discostano, alla ricerca della loro indipendenza.

Già nell'*Azione parlata* (1899), l'autore si auto – rappresenta nella sua creatura «fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole»; la genesi di questo personaggio è nella moltiplicazione dell'*io* diviso, che si palesa come un'entità eterica, evocata magicamente dalla fantasia sul palcoscenico della mente. A Pirandello la teosofia offrirà supporti funzionali alla teoresi letteraria con C.W. Leadbeater e A. Besant; Pupino, in un diorama articolato e organico, compone le intuizioni teosofiche, sparse nei testi pirandelliani, per delimitare l'autonomia dei personaggi: essi non sono proiezioni confesse del narratore, forse nemmeno fantasmi, ma proiezioni inconscie afferenti ad una realtà «altre». Lo studioso enuclea le brulicanti presenze e le misteriose «ombre», nate dalla vertigine della «passione», interrogandosi iterativamente se sono ipostatizzazioni di desideri, *forme-pensieri* o allucinazioni. Alcuni segnali rivelatori, che provengono da queste creature, affiorano dalle «ombre» del passato; concregono, sulle tracce di Alfred Binet e di Giovanni Negri, come personaggi fittivi e come corrispondenze teosofiche, mai intermesse. Questi sdoppiamenti, che partono dalla coscienza dilacerata dell'autore, irrompono sulla scena immaginaria. Un bisogno necessitante transita fra «realtà» simulata e «realtà» pensata attraverso i *Sei personaggi*, che esibiscono, in modo inequivocabile, la lezione di A. Binet. Con un processo sincretico, il drammaturgo attinge all'arsenale teosofico e ne utilizza l'armamentario. I *Sei personaggi* hanno molto in comune con le «ombre» e con le «Apparenze» di «All'uscita»; la matrice teosofica è endogena, anche se dissimulata dal circuito della scena mentale; i personaggi diventano reali solamente sul palcoscenico come «realtà fittizie», essendo «realtà create» dal fantasma ossessivo dell'Autore. Nei *Giganti della montagna*, altri fantasmi popolano la scena; in essi la condizione di puro spirito persiste come peculio esclusivo della fantasia. Oltre che da una rete interattiva di cultura teosofica e scrittura pirandelliana, il lettore è anche guidato e sorretto da un rigoroso esame stratigrafico del testo; a tal proposito, sono plausibili le parole di Cotrone, che gli Scalognati sono «in gara» con gli «spiriti della natura», possono vincerli e assoggettarli in «un senso che essi ignorano o di cui non si curano»; le immagini mentali partono dall'occhio interiore del «poeta» e con il fomite dell'immaginazione creano un'estasi collettiva; «L'opera d'arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore, che si può del resto in altro modo salvaguardare, ma un atto di vita da creare, momento per momento sulla scena, col concorso del pubblico, che deve bearsene».

Nell'alveo di un'oscura misteriosofia e di un'illusoria corporeità, la «maschera» fa trasparire il rapporto problematico tra realtà/finzione, persona/personaggio, identità/alterità, vita/morte, essere/divenire.

Emma Grimaldi, invece, indaga, con acuta prespicacia, nell'officina segreta di Pirandello, ritenendo che il percorso artistico-creativo di Silvia Roncella di *Suo marito* deve prendere le mosse da *La nuova colonia*, per approdare a *Se non così/La ragione degli altri*. *La nuova colonia* è la tappa conclusiva di un'intrinseca consequenzialità; tra *Se non così* (poi *La ragione degli altri*) e *La nuova colonia* c'è un'interazione che parte dal *milieu* borghese e tocca tangenzialmente il versante

metastorico del mito. In queste due opere teatrali, *Se non così* (1915), (poi *La ragione degli altri*) e *La nuova colonia* (1928), la drammaturgia pirandelliana affronta il tema della maternità: nella prima opera, alla madre naturale arride un'amara sconfitta, ne *La nuova colonia*, la maternità è dirompente ed approda all'Assoluto Naturale del Mito. Con un telescopio rovesciato il percorso intellettuale di Silvia Roncella è assunto come *alter ego* nel romanzo *Suo marito*: un'inversione di senso vidima il divario tra le intenzioni dell'autore e gli esiti creativi dell'opera.

Ne *La nuova colonia* l'apoteosi della maternità inaugura un nuovo ordine maternocentrico che diverge dalla civiltà patrilineare. L'immaginario pirandelliano tende ad una visione utopica del reale, ad una civiltà delle madri come prima età del mondo; già in Silvia Roncella erano stati delineati i termini della vitale contraddizione in cui viene inglobata la figura femminile: una figura che prende coscienza delle sue capacità per tralasciare un prosaico mondo di bruchi. Si attua un gioco speculare, con una simmetria di percorsi tra testo narrativo e testo teatrale: materiali che vengono re/inventati mediante un percorso interno e funzionale; sembra del tutto legittimo, quindi, ipotizzare che *La nuova colonia* abbia una lunga gestazione e che sia stata ideata in funzione del romanzo. La femminilità è coestesa al referente della maternità sia che afferisca alla sfera istintiva sia che venga sublimata dalla vocazione artistica. Nel laboratorio pirandelliano si assiste sovente ad un rifacimento di temi e di situazioni, anche quando l'ordito narrativo e i personaggi restano fundamentalmente identici: un cartone preparatorio parte dal romanzo o dalla novella, per imporsi, poi, isotopicamente, con la sua autodeterminazione in opere di teatro. L'alterità de *La nuova colonia* è intesa come valenza simbolica e come occasione di palingenesi; il testo, pur nella sua reale debolezza scenica, interrela la nuova idealità della Madre con la fase simbiotica madre/figlio. Dal terzo capitolo di *Suo marito*, dalla scrittura narrativa si passa alla scena, il lettore/spettatore è già a conoscenza dei conflitti, che sono *in nuce* nel romanzo.

Lo spazio scenico viene elaborato simbolicamente e l'utopia sociale è in funzione della *Terra madre* mediante la condivisione dei beni, i nuovi valori, la comunione solidale. La coscienza della dissoluzione dell'*io* riemerge insieme con la rivendicazione della mistica autonomia della maternità.

Dal canovaccio romanzesco alla sua realizzazione scenica, il gioco speculare de *La nuova colonia* diventa, prismatico, nell'utilizzazione di una nuova lente rifrangente.

L'archetipo della *Medea* euripidea è riscoperto ne *La Spera*, esso precorre un ordine matrilineare al di là dei vincoli e dei condizionamenti della logica borghese-capitalistica. Il paradigma dell'alterità e l'utopia del mito sociale sono il precipitato di un'appagante armonia, perché nella regressione arcaica della *communio* e nella circolarità mito/storia si dispiega il fantasma onirico del ritorno al Kaos.

Franco Zangrilli prende, infine, in esame la tipologia del «bestiario» pirandelliano, per scrutare appieno la condizione dell'animo umano. La presenza degli animali in Pirandello, nell'interazione dei ruoli, fa da contraltare alle vicende dei personaggi. Questa compresenza, secondo Zangrilli, ricorre già nel *Ciclope* di Euripide, tradotto da Pirandello in dialetto siciliano; in quest'opera irrom-

pono personaggi zoomorfici dalla doppia natura umano-ferina. Il percorso intertestuale è attentamente documentato; il modello è da ricercarsi nella commedia aristofanesca e nella favola di Esopo; con un ricco repertorio di analogie lo studioso traccia trasversalmente le coordinate della psicologia del personaggio; a quest'ottica è affidata la visione strabica di Mattia Pascal: «Noi consideriamo adesso l'uomo [...] come il prodotto di una elaborazione ben lenta della Natura. Lei caro signor Meis, ritiene che sia una bestia anch'esso, crudelissima bestia e, nell'insieme, ben poco pregevole? [...] sta bene. L'uomo rappresenta nella scala degli esseri un gradino non molto elevato; dal verme all'uomo poniamo otto, poniamo sette, poniamo cinque gradini. Ma, perdiana!, la Natura ha faticato migliaia, migliaia di secoli per salire questi cinque gradini, dal verme all'uomo; s'è dovuta evolvere, è vero? questa materia per raggiungere come forma e come sostanza questo quinto gradino, per diventare questa bestia che ruba, questa bestia che uccide, questa bestia bugiarda». Puntuali e accorti sono i riscontri testuali che perimetrano la scrittura pirandelliana nella direzione del fantasma animalesco; l'immaginario diventa archetipico, trasfigura passioni, volumizza tensioni interiori. La dolente pietà verso le bestie, rileva F. Zangrilli, è, sovente, della stessa intensità di quella che l'autore nutre verso gli uomini; questa peculiare analogia non opera una distanza reattiva come per i personaggi tozziani, ma gli animali sono i portavoce di una condizione socio-economica, come avviene nella scrittura verghiana, anch'essa costellata di questa vistosa affinità. Soprattutto nelle *Novelle* il licanthropismo non solo è una delle tante forme della divisione dell'*io*, ma è anche l'equivalente della forza-lavoro nei racconti che trattano il tema dello zolfo; quest'ultimo, secondo Gaspare Giudice, è «un simbolico grado ossessivo, singolarmente autobiografico». La natura ambigua dell'animale disvela una realtà latente di una condizione sub-umana mediante un linguaggio pre-logico; nella compagine delle raffigurazioni animalesche, l'obnubilamento della ragione trasforma la disidentità del personaggio nel «vedersi vivere» della ferinità. L'essenza belluina, nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, costituisce il referente di un rito totemico, che mette in atto un piano di vendetta.

L'animale sacrificale espia travimenti dell'umanità in una natura che, nelle rappresentazioni zoologiche, ingloba un coacervo di misteri. La coscienza dilacerata, mediante l'identificazione proiettiva, denuda l'esistenza, per comprenderne i paradossi e le false convinzioni. L'attività razionale, per un animale metafisico come l'uomo, coagula un attimo di inquietudine, non facile da dirimere: ogni vicenda è allegorizzata da cani, gatti, uccelli, insetti, etc.; questi ed altri animali sono spettatori muti di questa «farsa trascendentale». Tra loro c'è similarità analogica e ciclicità cronotopica: il cardellino è, talvolta, l'estensione o il doppio del personaggio, il nido o il volo di un uccello sono l'umanizzazione del ricordo, il rifugio o la liberazione da un'esistenza labirintica.

La simbologia rinvia alla visione «filosofica» dell'autore; il gatto, ad esempio, rappresenta l'atemporalità e il distacco dalla realtà: nella «zoologia fantastica», Pirandello interrela il bestiario con le figure mitico-archetipiche della mitopoiesi, per scoprirne «la prudenza istintiva», che è una sorta di proiezione dell'*io diviso*, adatto a metamorfosarsi, per popolare lo spazio immaginativo, ora di giganti ora

di satiri o di presenze ermafrodite. Le ragioni sono quelle di ricercare «la bestia interiore» che è «nell'antro» del personaggio: «La bestia originaria acquattata dentro ciascuno di noi, sotto tutti gli strati di coscienza, che gli si sono a mano a mano sovrapposti con gli anni». L'immagine dell'animale può rappresentare doppie o contrastanti simbologie, enfatizzate, talvolta, da un recupero inconscio dell'«animale morale» rispetto all'«anima istintiva»; allo zoofilo si contrappone lo zoofobo, perché «nell'antro della bestia» persiste un'umanità disumanizzata. Franco Zangrilli conclude, rilevando opportunamente, che «il discorso critico o intertestuale o meta-letterario di Pirandello è sempre lievitato da figure, emblemi, simboli di animali», referenti degli stati psichici ed emozionali dei tanti misteri e segreti della psiche dell'uomo.

CARLO DI LIETO

BRUNO MAIER NELLA LETTERATURA TRIESTINA

È sempre più frequente, e in modi altamente fertili, che letterati di professione (docenti o studiosi di letterature moderne ed anche antiche: e per questo aspetto si pensi almeno a E. Paratore), «scendano» dalla cattedra e indossino i panni dello scrittore e diano contributi, vari e suggestivi, alla narrativa e alla poesia. In Italia (ma anche in Francia) è ormai una felice abitudine: diciamo, e solo per fare qualche esempio, da L. Capuana, L. Pirandello e G. A. Borgese, professori emeriti critici e narratori in vari modi e forme, a U. Eco, F. Fortini, F. Ulivi, G. Petrocchi, E. Sanguineti, N. Saito, A. Giacomini, S. Campailla, St. Iacomuzzi (maggio 1996) e B. Maier. Di quest'ultimo è recente un romanzo, il suo «primo, ultimo e unico romanzo... che mi portavo dentro, dice, da molti, moltissimi anni», intitolato: *L'assente* (Pordenone, Zibaldone, 1994). Maier proviene dal mondo accademico e precisamente dalla cattedra di Lingua e Letteratura Italiana dell'Università di Trieste, tenuta per anni con decoro e prestigio. Ma è da chiedersi (e il discorso riguarda lui, certo, ma anche altri illustri colleghi universitari): quanto gli studi e l'«esercizio» dell'insegnamento abbiano influito sull'«arte» del narrare. Non è un'osservazione fittizia e inutile: lo stesso Maier, in ogni tappa del suo romanzo, lascia segni o indizi (e talvolta anche spunti provocatori) della sua primaria attività (e non solo per dolce confessione). Basta, per ora almeno, rileggere un passo significativo: «La verità è che io dopo aver scritto tanti libri su altri, ho voluto scrivere un libro su me stesso e per me stesso... Ma fermiamoci all'autobiografia e al romanzo. Di solito si pensa che si tratti di cose differenti. In realtà ogni autobiografia è un romanzo; e ogni romanzo, anche quando sembra oggettivo, distaccato, lontano dall'autore e dal mondo, è, in realtà, un'autobiografia... E questo da Dante a Svevo». Ed eccoci al nome primario, al punto centrale o, almeno, in condizione di chiederci: il triestino Maier, studioso e critico ed editore delle opere di Svevo, avverte la presenza di questo nutrimento d'idee e di stimoli d'ispirazione? E qui, certo (senza però indulgere in tentativi di paragoni o di derivazioni di per sé dubbi ed esteriori) si può dire che Svevo valga come via d'ingresso per spianare la lettura de *L'assente*. Pensiamo ai romanzi di Svevo, a parte le novelle, pure essi, nel loro fondo, in modi espliciti o impliciti, «autobiografici»: come *Un inetto* (pubblicato nel 1892 col titolo *Una vita*), *Senilità* (1898) e *La coscienza di Zeno* (1923). Occorre però premettere che il trasportare «se stesso», in uno o anche in più personaggi, lungo il tragitto Svevo-Maier, è un'operazione ben diversa di quella che si verifica nella letteratura meridionale. Qui il ricordo della terra natia e dell'infanzia, degli usi domestici e dei conforti famigliari, assolve ad un compito tipico sullo sfondo ineludibile del paesaggio e talvolta del risentimento di offese o torti patiti nel tempo. Nella narrativa triestina, almeno lungo il tragitto tracciato, lo sfondo è più sottilmente problematico: la matrice coinvolge e salda sentimento e cultura, la memoria si affida al concreto, ch'è poi vicenda interna e psicologica e accumula sempre acquisto su acquisto.

Naturalmente Maier ha un suo posto ed esprime, in un'età diversa, uno stadio diverso: e ciò è naturale. Ma quei riferimenti ai suoi studi dalle elementari al liceo e all'università, ai suoi amici e maestri, qui o lì incontrati, ora tutti tratteggiati in tondo, ora sfiorati nel ricordo (e non è casuale la postilla sull'efficacia del «gerovital», usata da un collega), oppure ai libri letti, abbandonati e poi ripresi con purezza e furore d'intenti, esprimono, ben oltre le apparenze, una costruzione a tappe, che pur non avendo l'istanza freudiano-sveviana, ha tuttavia una lucida continuità e una profonda ricerca di se stesso, e cioè di un se stesso attraverso la cultura e gli studi («Vivevo per la letteratura, della letteratura. Tutto il resto per me non contava o contava molto meno»): una costruzione, come ho detto, tappa su tappa, ma anche certezza su certezza. La vicenda esprime la generazione vissuta tra le due guerre e che ha operato, proficuamente, dal secondo dopoguerra ad oggi. E però quell'ambito geografico-culturale, da Padova a Pisa a Trieste, non è ristretto a quei luoghi ma abbraccia anche altri, nel generale concerto degli studi e delle ricerche delle Università italiane. Vi sfilano le correnti letterarie più incisive, le riviste di avanguardia (e si pensi al «Politecnico»), i centri di studio e di polemica letteraria sociale e politica (qui e là) e infine i semi di provocazione culturale, ovunque: e c'è, centrale, il ricorso a B. Croce, maestro al Sud, al Centro e al Nord, e con lui tutta una generazione di docenti e di studiosi in ogni settore, dall'insegnamento medio e universitario al giornalismo.

Il romanzo non procede per tesi e sfugge sempre dal fastidio dell'aridità che non di rado si presenta nelle strutture tese e programmate. Si assaporano, invece, i segni o i requisiti di una esperta arte narrativa. V'è la forma dialogica, spesso incidente nei raffronti tra due personaggi-base o due temperamenti che pure si riconoscono «di essere in qualche modo complementari». V'è il ricorso, che genera suggestiva vivacità, alla identificazione con personaggio esterno (eroi di vita o eroi di films). Vi sono rapidi abbozzi, ma anche ritratti ben definiti nei lineamenti. Vi sono scene e temi laterali, ma non avulsi dall'intreccio della «trama», come gli spunti sull'ideologia fascista o sulla «cartimanzia» o sulla giovanile iniziazione all'amore. C'è dunque tutto: o almeno così pare allo stesso autore (che ben si delinea in molti luoghi) e al lettore, sempre del resto coinvolto e incessantemente chiamato a partecipare e nel contempo a dire il suo parere. La sintesi del tutto è proprio nel titolo, *L'assente*, come accade in ogni opera; ma anche nella coscienza di quella «assenza». Tutto è dentro ad una «vita» piena, ricca di speranze, di attestazioni e di significati; tutto sembra razionale e vissuto nel profondo con esperienze mai disutili: studi e carriera universitaria, amori puri e voluttà adolescenziali, incontri frequenti e talvolta scontri e però senza acrimonia e violenza; ideologie rispecchiate dall'esterno e resistenze interne e quasi istintive, soddisfazioni frequenti ed amarezze passeggera. V'è, ripeto, tutto e il tutto è pienezza di sostanza passando da sequenza a sequenza in una catena, ad anelli stretti, di fatti, nomi e storie; ma poi, in fondo nelle pagine dell'addio al lettore, il tutto si inquina di ripensamenti freudiani (si dice, a torto, «rimasticature

freudiane»: e qui si scopre, dopo tanto ricco e sciolto fluire di vicende, che sotto sotto v'è un'altra verità: l'uomo è «assente», assente dalle mille cose del reale e del quotidiano. È pessimismo spuntato dal profondo, come soprassalto in un «sogno» vissuto d'impeto e d'incubo? Sì, forse; ma certo il chiedere, così genuinamente, è già segno, altissimo, di ragione e di saggezza. Resta tuttavia il bruciore di una spina, che per il lettore può anche valere come prova di un'arte finissima. E mi par certo pensare, contro ogni dichiarazione dell'autore, che una qualche risposta l'avremo in un nuovo, prossimo romanzo.

ALDO VALLONE

Romanzo sicuramente atipico, quello progettato da Adele Pandolfi,¹ suddiviso in 14 capitoli, ognuno indipendente dall'altro, analogo a un copione cinematografico, con frammenti di uno stesso discorso che, aggregati tra loro, danno vita all'unità tematica. La struttura interna risulta organizzata, invece, intorno ad un procedimento tra autobiografia ed eventi di vita vissuta, con particolare attenzione alla psicologia dei personaggi e al racconto delle passioni e degli stati d'animo. È in questa direzione che mi pare si orientino i profili dei personaggi, veri protagonisti di una *fiction* televisiva, i quali, una volta fissati sulla pagina, perdono le loro movenze naturali. Nel caso specifico, interpreti di una realtà simulata e, quindi, veri nella finzione mediatica, per rivelarsi poi diversi, altro, rispetto alla *fiction*: con le loro vere paure, con i propri disagi esistenziali, i piccoli problemi quotidiani. L'elemento che ci permette di entrare nell'animo di Rita, l'eroina, conoscerne gli intimi pensieri, fotografarla nel passaggio più delicato della sua vita: la morte sulla scena, e conseguenzialmente la fine momentanea della sua carriera d'attrice, è la scrittura. Perché non di Rita bisogna parlare, né di Adele dimidiata dal dissidio interno della sua carriera, costretta ad una pausa forzata, ma di Pandolfi scrittrice, che riporta nel racconto l'impatto psicologico determinato sullo spettatore dalla sua morte scenica, avvenuta nello svolgimento del *serial* televisivo *Un posto al sole*.

Si dà vita nel libro ad una serie di sequenze narrative, dove, nella rivisitazione delle battute da recitare, si affrontano molteplici temi sociali che in parte affliggono l'intera realtà campana. Il verisimile della rappresentazione finisce così per confondersi e addirittura sostituire la realtà stessa. Le scene riprodotte nella scrittura assumono i contorni delineati da uno *zoom* fotografico, i cui aspetti si presentano in chiave sineddolica. La fissità dell'azione viene spogliata nella scrittura dalle allusioni, dagli elementi simbolici e analogici, tendenti a schiacciare, col peso evocativo della morte non desiderata, la protagonista Rita. Di qui una serie di paure che si attenuano nel rinnovato rapporto creato con lo spettatore, cui si assegna inconsciamente un ruolo strategico, fino a farlo diventare lo specchio entro il quale è possibile riflettere l'ormai affermato ruolo d'attrice. Una situazione che riveste Rita quasi d'immortalità, perché ormai è da tutti riconosciuta, poiché si annulla ogni taglio temporale del racconto. Rita, infatti, vive nell'immaginario collettivo e la cesura operata dalla storia televisiva viene superata dalla nuova condizione di semidiva: muore così il tempo televisivo non quello esistenziale della protagonista. Significativa la sfida lanciata dalla scrittrice nella costruzione di una simmetrica divisione tra tempo raccontato e tempo reale, vissuto dal soggetto/narratore come assenza, un'ombra verso la quale si

¹ A. PANDOLFI, *Morte di soap*, Napoli, Pironti, 2001, pp. 94.

protende la memoria scenografica, trasformata poi in memoria espressiva, resa viva da un linguaggio immediato, ma fortemente stratificato al suo interno.

La rappresentazione origina nelle nuove abitudini di Rita – ritornata Adele, costretta a prepararsi anche per andare dal tabaccaio, cosa che non le accadeva prima dell'avvio della *fiction* – una nuova teatralità che accompagna i gesti quotidiani; un inconscio desiderio di restare legata al popolare personaggio di Rita condiziona la normale vita di Adele. Il romanzo si gioca tutto in questo continuo sovrapporsi dei piani narrativi: dalla *fiction* al sogno, alla realtà. L'intreccio onirico si organizza nella scrittura intorno ad un livello contrastivo, strutturato su formule assertive e di negazione, sostenute da innumerevoli frammenti discorsivi, così come si presenta la struttura dialogica già in apertura del racconto. Il sottile artificio chiasmico tra vero falso-falso vero vive anche attraverso innocenti spie linguistiche. Si noti, inoltre, a p. 11, l'intromissione in una frase, del titolo di una famosa canzone di Edoardo Bennato (*L'isola che non c'è*). Innesti linguistici di abuso comune (*buonismo*) entrano, quindi, a far parte del linguaggio usato dalla Pandolfi, articolato su una velocità narrativa, con una punteggiatura essenziale.

Il lettore si trova continuamente spostato da piani reali a quelli fantastici, entrando e uscendo da storie vere o finte, chiamato ad essere l'interprete partecipe di confidenze amicali e al tempo stesso il giudice imparziale, costretto a sentenziare sulla giustezza delle tesi argomentate. Il taglio narrativo ci consente di guardare l'oggetto del racconto con uno sguardo interno alla storia ed esterno ad essa; l'effetto è sorprendente: impariamo a conoscere da vicino i protagonisti di una *soap*, che forse non si è mai vista, ma verso la quale si perde ogni possibile pregiudizio, assumendo, come proprio, il punto di vista della protagonista. Accade così che la realtà compatta, solida, edulcorata, o volutamente tragica, costruita sull'immagine cinematografica, viene smascherata nella scrittura, rivelando una scena vuota, animata pian piano da atmosfere rarefatte, di nudità dell'animo, lontane però dagli stilemi della facile affabilità. Diego, Giulia, Raffaele e ancora e in particolare Rita si sdoppiano in una sorta di gioco pirandelliano, passando dalla trasparenza dell'immagine visiva alla più spessa impressione fotografica, dallo schermo cinematografico a quello del romanzo.

Sul piano dei contenuti, *Morta di soap*, ci racconta di una vita che spesso trascorre in maniera sciatta e piatta, dove domina la caduta degli ideali; in essa la protagonista femminile sottilmente ironizza e spinge il lettore verso banali modi di pensare: acclarati ed esaltati, quanto vuoti ed inutili. Il disordine generato è evidente. Leggiamo alle pp. 11-12:

«Adele: L'eroina? La memoria collettiva? La statua? Dopo una settimana si saranno dimenticati di me. Raffaele lo faranno risposare e di Rita rimarrà solo la foto sulla tomba. Bella quella! Almeno me la potevano fare scegliere prima!

Psicanalista: Ho capito, andiamo sul lettino.

Adele: insieme?

Psicanalista: La prego signora, si calmi e mi stia a sentire. Io sono qui per aiutarla. Lei deve cercare di raccontare. Risponda tranquillamente alle mie domande senza alcuna preoccupazione. Lei è Rita, ma è anche Adele. Non è assolutamente strano. Io la capisco. Ma cominciamo dall'inizio».

Uno 'scartafaccio' moderno può considerarsi il profilo di Rita, un personaggio che riflette nella sua ufficialità il punto di vista maschile, stereotipato modello di moglie e madre, così come la volevano gli ideatori della *soap*. Il personaggio di Rita è sentito da Adele come una Lucia manzoniana, quasi ai limiti del filisteismo. Scrive, infatti, di lei a p. 33:

«E già, perché Rita è stata rappresentata come una santa, l'angelo del focolare, refrattaria ad ogni turbamento, quasi senza sesso, votata per sempre alla fedeltà e alla devozione per marito e figlio, mortificata nella sua femminilità, soffocata anche nei pochi momenti d'intimità col marito. Insomma, povera e modesta, ma non meno integralista e bigotta».

Uno sfioramento della libertà mentale repressa viene fuori in maniera colorita a p. 36, tra le righe è possibile cogliere l'eco di un femminismo appartenente ad anni ormai lontani. È un'aspirazione o se si vuole un diritto alla femminilità espresso da Rita, che Adele vorrebbe rendere visibile (p. 37):

«Finalmente anche io avrei avuto il mio momento. Fervevano i preparativi. Mi fu comprato un vestito nuovo, avrei potuto mettere le scarpe col tacco, perfino il rossetto; Non ci potevo credere! Si erano accorti che ero una donna anch'io!

Era la svolta. Raffaele sarebbe stato geloso di me».

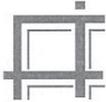
È con ironia e un po' di tristezza che la scrittrice vuole ricordarci ciò che ormai stiamo diventando? Tutte forme e apparenze? Un riscatto dagli ideali del tradizionale perbenismo è possibile invece coglierlo in un passaggio, a p. 38, quando i novelli Paolo e Francesca (Rita e Cino) lasciati soli si baciano «proprio mentre irrompe Raffaele, il quale senza pensarci due volte, si produce in un'esibizione pugilistica».

Sul piano della tradizione letteraria, il romanzo della Pandolfi trova un naturale collegamento con le strutture in prosa nate nella fine dell'Ottocento, caratterizzate da due principali procedure stilistiche: nella prima si tendeva a ridurre il tono della narrazione, con l'innesto di forme colloquiali, o anche di tipi dialettali, mentre, nella seconda, si dava ampio spazio al discorso diretto, con l'uso talvolta del dialetto invece della lingua. Della tradizione novecentesca, la Pandolfi eredita l'immediatezza e l'essenzialità discorsiva, cui associa una propria vivacità e originalità linguistica. La capacità di fondere in maniera armonica i costrutti parlati con la riflessione, in una perfetta saldatura tra il linguaggio e la materia del racconto, è alla base di questa sua facilità scrittoria, da cui emerge una gradevole, quanto frizzante colloquialità. L'azione diegetica, il primo piano del narratore, dà vita nel romanzo ad una monodiscorsività, caratterizzata da uno stile enunciativo, in cui non si riesce più a scindere verità e finzione. Lo sconcerto

provocato concorre ad originare una complicità del lettore con l'autrice, un abbandono mentale dove è possibile associare contaminazioni di moduli espressivi appartenenti a campi artistici diversi. È, in conclusione, possibile affermare – a mio avviso – che se da più parti, talvolta, si auspica la morte della *soap*, *Morte di soap*, vivrà a lungo anche nel riuscito e convincente *transfert* che Adele Pandolfi ha saputo attuare nella scrittura narrativa.

Alla fine del libro si concretizza una pacificazione tra Rita e Adele. L'elemento sacrificale, una volta accettato, pone fine ad un'esperienza artistica contraddittoria. Si avverte una rinnovata fiducia nella vita, un mondo narrabile, dove non esistono immagini, segreti o sconfitte, tutto è estremamente labile e modificabile. La morte dell'eroina assume, dunque, altre forme, si sposta verso altri orizzonti, percorsi di parole e oggetti ancora tutti da raccontare.

LUIGI MONTELLA



Filibrary Serie

M. Ricciardelli, General Editor

Giacomo Leopardi: Proceedings of the Congress Held at the
University of California, Los Angeles, November 10-11, 1988
edited by Giovanni Cecchetti.

1. *Interpreting the Italian Renaissance: Literary Perspectives*, edited by Antonio Toscano.
2. *Shearsmen Sorts: Italian Poetry 1975-1993*, edited by Luigi Ballerini.
3. *Writings of the Twentieth Century Italian Literature*, by Michael Ricciardelli.
4. *Columbus: Meeting of Cultures*, edited by Mario B. Mignone.
5. *Homage to Moravia*, edited by Rocco Capozzi and Mario B. Mignone.
6. *Etica cristiana nella letteratura contemporanea italiana*, edited by Florinda Iannace.
7. *Italian Americans in a Multicultural Society*, edited by Jerome Krase and Judith N. De Sena.
8. *Lo studio bolognese*, edited by Leda Giannuzzi Jaworski.
9. *Dante: Summa Medievalis*, edited by Charles Franco and Leslie Morgan.
10. *The Literary Journal as a Cultural Witness*, edited by Luigi Fontanella and Luca Somigli.
11. *Il dialetto di San Leucio del Sannio*, by Gaetano A. Iannace.
12. *Italian Americans on Long Island: Presence and Impact*, edited by Kenneth P. LaValle.
13. *Studi filologici e letterari in memoria di Danilo Aguzzi-Barbagli*, edited by Daniela Boccassini.
14. *The Saints in the Lives of Italian Americans: An Interdisciplinary Investigation*, edited by Joseph A. Varacalli, Salvatore Primeggia, Salvatore J. LaGumina, Donald J. D'Elia.
15. *Paolo Segneri: un classico della tradizione cristiana*, edited by Rocco Paternostro and Andrea Fedi.
16. *Adjusting Sites: New Essays in Italian American Studies*, edited by William Boelhower and Rocco Pallone.
17. *Si dovrebbe pensare più a far bene. Alessandro Manzoni: il progetto di Dio, il lavoro dell'uomo*, by Norberto Cacciaglia.
18. *Rimanelliana, Studi su Giose Rimanelli / Studies on Giose Rimanelli*, edited by Sebastiano Martelli.
19. *Maria Vergine nella letteratura italiana*, edited by Florinda M. Iannace.
20. *The Naples of Salvatore Di Giacomo*, translated by Frank J. Palessandolo.
21. *The Italian Jewish Experience*, edited by Thomas P. DiNapoli.

FORUM ITALICUM PUBLISHING

Center for Italian Studies

State University of New York at Stony Brook

Stony Brook, NY 11794-3358 U.S.A.

e-mail mmignone@notes.cc.sunysb.edu

Recensioni

LUIGI REINA, *Masuccio Salernitano. Letteratura e società del Novellino*, nuova edizione, Salerno, Edisud, 2000.

Dopo una prima edizione apparsa nel 1979, *Masuccio Salernitano. Un narratore alla corte dei Sanseverino*, seguita poi nel 1987 da una seconda di più ampio spessore critico, *Masuccio Salernitano. Letteratura e società del Novellino*, viene oggi riproposto con il medesimo titolo, ma ampliato da significative testimonianze critiche e storiografiche sul Principato di Salerno, oltre che sulla novella come genere, l'interessante saggio di Luigi Reina, edito dalla casa editrice salernitana Edisud.

In questo saggio Reina fa sua la tesi (apparsa provocatoria all'atto dell'enunciazione nella prima edizione, ma sostanzialmente accettata nella seconda) di una "doppia movenza genetica" del *Novellino*: l'una "letteraria" sulle orme della tradizione della novellistica toscana, segnata dal canonico modello del *Decameron* boccacciano; l'altra "popolare" di gemmazione dai costumi e dalla cultura del Principato di Salerno, che viveva anni di profonde incertezze e di grandi trasformazioni, a discredito di quanti, sulla scorta del giudizio del Settembrini, preferirebbero fosse espressione della cultura napoletana e più specificamente aragonese.

Il saggio, strutturato in cinque ampi capitoli, si apre con un'accurata quanto approfondita analisi storica al fine di consentire una corretta interpretazione del *Novellino*, nonché di avallare credito alla tesi del suo legame non tanto con la società e con la cultura napoletana e aragonese, quanto piut-

tosto con quella salernitana.

L'esperienza umana e la formazione culturale e letteraria del Guardati, nato a Salerno da nobile famiglia tra il 1410 ed il 1415, si svolgono in anni segnati, al Sud, dall'inquietudine e dal fermento propri del trapasso di due epoche storiche: la prima toccata dalle violenze civili determinate dalle rivalità dinastiche in seno al Regno Angioino, giunto inesorabilmente al tramonto; la seconda, se si escludono i torbidi seguiti al trapasso dei due Regni, nobilitata dal programma di Alfonso d'Aragona e del bastardo Ferrante, che assicurarono cinquant'anni di pace e, cosa non meno importante, un ruolo di primo piano nell'elaborazione di una cultura prestigiosa dotata di autonomia e di una propria identità. Ma nonostante ciò non si può trascurare che, per quanto la sua formazione risenta di queste vicende, egli finisce per legarsi all'ambiente più circoscritto, limitato e provinciale del Principato di Salerno, che sebbene non estraneo ai problemi che tormentavano il Regno, godeva di una propria autonomia e di una tradizionale supremazia, riconosciuta, come si evince dalla dettagliata ricostruzione storica, tanto sul piano politico, quanto su quello giurisdizionale; così come non si può trascurare la scelta spontanea del mettere da parte il proprio cognome (Guardati), a favore del toponimo Salernitano.

Tali asserzioni tuttavia non sono tra le più accreditate dalla critica masucciana, che, seguendo il perentorio giudizio del Settembrini ("Boccaccio fu il novellatore della Corte angioina,

Masuccio della Corte aragonese”, in *Masuccio, i suoi tempi, il suo libro*, Intr. al *Novellino*, Napoli, 1874, p. XXIV), condiviso sebbene non pienamente anche da Giorgio Petrocchi, tende decisamente a privilegiare le “ascendenze aragonesi della sua cultura”. Reina al contrario non solo sottolinea l’impegno realistico di Masuccio, che si dimostra molto attento ai problemi socio-ambientali della sua Salerno, anche quando sembra volerli trasferire sul piano della giocosità laica o utilizzarli come spunti per una polemica moralistica; ma documenta anche che non vi sono testimonianze accreditate dei suoi rapporti né con lo *Studium* napoletano né tantomeno con la Corte, se non in tempi piuttosto avanzati ed attraverso la mediazione di umanisti con fama già consolidata, come quelli che figurano nel *Novellino* quali dedicatari di novelle. Conseguentemente si può affermare che più che di cultura aragonese ed umanistica in senso stretto, nel caso della formazione di Masuccio, si deve parlare di “ascendenze eterogenee, (...) rivolte a privilegiare implicazioni di sistemi tardo-medioevali”, non lontane dal modello volgare di Boccaccio, integrato dalla tradizione “esemplare” e dalle *facetiae*.

D’altro canto è accertato che già dalla seconda metà del secolo XIV nel Principato di Salerno si era stabilito un fitto collegamento con la cultura fiorentina, attraverso mercanti ed operatori economici che frequentavano la zona nei giorni della “fiera di settembre”. Durante il corso del secolo successivo poi, nonostante gli inevitabili problemi causati dalla crisi dinastica,

quelle relazioni non subirono arresti, trovandosi anzi Salerno a svolgere un ruolo di prim’ordine nel Regno sia per quanto concerne i traffici marittimi che quelli terrestri, tendendo a non recidere il proprio legame con la tradizione medioevale, mentre Napoli si avviava oramai a diventare un prestigioso ed elitario centro di diffusione dell’Umanesimo, mostrandosi disinteressato lo stesso Alfonso alle sollecitazioni del volgare. Solo con i regni di Ferrante e del suo terzogenito Federico la cultura volgare vede riconosciuta a Napoli la sua validità, e Masuccio finalmente si trovò “ad essere un potenziale modello narrativo, accanto a quello di Boccaccio cui fece da tramite o da surrogato”.

Così nel Regno, come già nel Principato, i mercanti continuarono a svolgere la funzione di corrieri e di maggiori consumatori della novellistica volgare ascritta, anche se, sottolinea Reina, Masuccio non ama eleggerli a destinatari delle proprie storie, restando la sua ideologia sorda al mondo borghese, come dimostra la sua propensione a rivolgersi a teste titolate, condottieri, funzionari di corte, letterati.

Ma con il passare del tempo il suo pubblico varcò i confini del Principato e del Regno, grazie anche alle vicende narrate nelle cinquanta novelle, inserite in contesti che confermano l’intenzione di Masuccio di delineare un quadro pressoché organico nella panoramica territoriale interessata ai rapporti non solo politico-militari, ma anche culturali e commerciali dell’epoca. Del resto anche la storia della for-

tuna del *Novellino*, della sua tradizione manoscritta e della sorte delle sue edizioni incunambole non fa che confermare l'ipotesi che il libro dovette avere un consumo soprattutto a livello popolare, visto che poi inconsapevolmente lo stesso autore proprio a quel pubblico "popolare" rendeva un duplice servizio, interpretandone i sentimenti fondamentali e fornendo ad esso una materia all'apparenza "sollazzevole" ma pregna di significati etici.

Nel saggio segue poi la descrizione della struttura, della geografia e della storia del *Novellino*, che consta di cinquanta novelle equamente distribuite in cinque parti, di un "Prologo – Esordio" e in chiusura di un *Parlamento de lo autore al libro suo*, che sono a un tempo un enunciato di poetica, un'indicazione tematica, un tentativo di storicizzazione, una giustificazione letteraria, un invito e un saluto al pubblico, un'ammonizione e un messaggio.

Interessanti sono inoltre le pagine dedicate alla partizione geografica e all'ambientazione delle novelle (Masuccio tuttavia tende a non indulgiare sulle descrizioni paesistiche) tramite le quali si evince che l'ambiente salernitano, laico e razionalista, si prestava bene a recepire contenuti leggeri, piacevoli e faceti, mentre per la sua composizione sociale, prevalentemente borghese, toglieva mordente alle vicende che si reggevano sul puro pettegolezzo. Napoli, al contrario più ipocritamente costumata, si prestava a vicende con sfondo più dissacrante, mentre la corte pontificia accoglieva l'etichetta di luogo corrotto, dove la degradazione del costume ecclesiasti-

co veniva riconosciuta dalle stesse gerarchie istituzionalmente preposte alla guida delle diocesi.

Tre sono le epoche storiche predilette per l'ambientazione delle vicende: la durazzesca, la colonnese e l'aragonese. Entro di esse trovano posto una valutazione di ordine sociologico ed una larvata polemica nei confronti di una politica tesa a imbrigliare entro un ambito meridionale e terriero l'economia del Principato. Sono questi i giudizi che hanno spinto la critica, spiega Reina, a considerare Masuccio un oculato osservatore politico di matrice progressista, anche se ciò sembrerebbe dissentire con il suo regressismo morale, che gli ha fornito l'appellativo di "moralista laico".

I due giudizi sono però complementari, confermati anche da una lettura in filigrana del *Novellino* e del *Decameron*, dalla quale emerge la totale assenza di indulgenza nei confronti dei protagonisti delle novelle da parte del Salernitano, che anzi affida alla sua raccolta un duplice valore testimoniale: sociologico e letterario. Per Reina infatti il *Novellino* non è da leggersi tanto come l'espressione di un'ideologia nobile, in quanto in esso è presente la decisione di privilegiare il tema della "beffa", che risponde al gusto popolare di prediligere il momento della *mimesis* su quello del *mythos*, "mirando alla costruzione di intrecci che trovano in se stessi le ragioni per l'attestazione di un diritto all'esistenza anche sul piano letterario, oltre che su quello puramente ludico", affidando il messaggio etico all'esemplarità.

Ma essendosi Masuccio formato a

Salerno ed essendo per questo la sua una cultura essenzialmente "laica", egli non può che essere disponibile alla testimonianza di un'etica non ancora veramente umanistica, che trova sì confluenza con la politica aragonese, ma, sottolinea ancora Reina, non nasce da essa.

I messaggi etici di cui si fa portavoce sono due. Il primo, componente fondamentale della politica aragonese e della cultura salernitana, è un profondo anticurialismo, che non deve essere confuso con una polemica antireligiosa, in quanto, come più volte emerge dalle novelle, la religione resta per lui un valore positivo, mentre corrotti e degni di biasimo sono solo i suoi ministri.

Il secondo nodo fondamentale della sua ideologia è invece un profondo antifemminismo, che non è atteggiamento misogino, ma critica della stoltezza femminile e di certi atteggiamenti delle donne, che tuttavia sono estranei a Salerno ed alle salernitane in genere.

Masuccio trae a tale proposito notevoli spunti da Giovenale, che gli fornisce i canoni etici e la sostanza satirica, mentre il maestro Boccaccio offre gli spunti artistici, la realtà, lo sforzo di elaborazione, gli strumenti espressivi. I testi delle novelle del certaldese, come emerge dalle numerose analisi comparate offerte dal saggio, sono per lui un generale canovaccio da cui prendere materiali linguistici e spunti fabulistici, idonei a garantire un movimento narrativo, strutturale e tematico. Dal confronto infine emerge ancora una volta la cultura mercantilistica, "fisica" e dunque salernitana di Masuccio, testimoniata anche dal fatto che molti dei per-

sonaggi che figurano come dedicatari furono invis ed ostili agli aragonesi, ma sempre fedeli ai Sanseverino.

Per concludere non si può che citare il giudizio del Settembrini secondo il quale Masuccio Salernitano fu il più grande novellatore tra Boccaccio e Verga.

Alessia Scognamiglio

LUIGI MONTELLA, *Baldassarre Pisani. I sonetti*, Salerno, Edisud, 1999.

Nell'intento di pubblicare l'intera produzione lirica di Baldassarre Pisani, poeta seicentista di area napoletana e dovendo, per ragioni tipografiche, operare una prima selezione dei suoi componimenti, Luigi Montella ha dato la precedenza ai sonetti apparsi nella prima raccolta a stampa (*Poesie*, Napoli, Luca Antonio Di Fusco, 1669), offrendoli in una nuova edizione, pubblicata da Edisud, corredata di un ricco apparato critico e filologico, con una prefazione di Luigi Reina.

Il merito di Montella è quello di avere fatto finalmente luce su uno degli intellettuali napoletani appartenenti a quella generazione destinata a rinnovare la tradizione culturale di Napoli attraverso una revisione sostanziale dei suoi statuti che, avviata dagli Investiganti, proseguì ben oltre il secolo.

Nonostante il successo ottenuto durante la sua epoca, Baldassarre Pisani è stato poi completamente dimenticato, sino alla presentazione di alcune *Rime scelte di Baldassarre Pisani, corredate da spiegazioni mitologiche, storiche e geografiche da P. R.*, pubblicate a Napoli,

presso la tipografia del Sebeto, nel 1833. La sigla P. R. restò indecifrabile anche per Benedetto Croce, che per primo segnalò questa cretomania, ma che liquidò il Pisani definendolo un “oscuro barocchista del Seicento”. La rilettura e la ripubblicazione di opere ormai dimenticate permettono dunque, come afferma Montella “di ricordare quegli autori che, con la loro presenza attiva nella civiltà letteraria, contribuirono ad impreziosire lo sviluppo del dibattito culturale in uno dei secoli più controversi e affascinanti della nostra storia”.

Partendo da un'accurata ricostruzione della biografia del Pisani, Montella prosegue con quella della coeva cultura poetica napoletana, attenta alla lezione del Marino e del barocchismo e permeata dalla polemica tra marinismo e antimarinismo, da quella tra il Buragna e il Muscettola (già studiato da Montella), nonché dal magistero di Federico Meninni. Ai rapporti intellettuali tra questi ed il Pisani sono inoltre dedicate non poche righe del saggio, nelle quali l'autore rileva che il Pisani non si distaccò mai dai suoi insegnamenti, restando anzi sempre legato a quel maestro che elesse ad interlocutore privilegiato delle proprie poesie. La lettera dedicatoria del volume a Francesco Marino Caracciolo, oltre a contenere un ricco campionario di illuminazioni teoriche e di esemplificazioni pratiche, presenta infatti non pochi punti di contatto tra le questioni enunciate e la teorizzazione fornita dal Meninni nel *Ritratto del sonetto e della canzone* (1678) tenuto a battesimo da un' *Introduzione* dello stesso Pisani.

Di grandissimo interesse è poi, naturalmente, il testo dei *Sonetti*, accompagnato da un commento e un apparato critico, nel quale Montella specifica, con perizia filologica, schemi e rime, presentando di volta in volta le varianti dei testi inseriti in raccolte successive.

La nota al testo specifica, inoltre, il motivo per cui lo studioso ha preferito la ristampa dei sonetti contenuti nella ormai rarissima prima edizione, scelta giustamente motivata dalla “necessità di voler documentare il contesto poetico di un periodo storico in cui l'uso della lingua subisce un'evoluzione fondamentale anche nella sua veste tipografica”.

La sua attenzione si concentra, dunque, sulla prima produzione poetica del Pisani, spesso penalizzata dal bisogno di rapportarsi “alla volontà ultima dell'autore”, ma che invece segna l'adesione a quei canoni stilistici dettati dal dibattito culturale, sviluppatosi nei primi anni della seconda metà del secolo XVII.

Lo studioso ben rileva come i versi del napoletano si “sciogliono in un canto melodioso, sempre gradevole nell'impostazione, erudito nei riferimenti, ben costruito metricamente, in linea con il gruppo di rimatori napoletani che mantennero, più o meno fedelmente, una posizione di equilibrio tra le nuove istanze poetiche e la tradizione”. I *Sonetti* del Pisani contengono tutti gli elementi tipici della lirica fiorita in quel periodo, strutturata su metafore ed iperboli, sostenuta da immagini articolate e dinamiche. Ogni aspetto dei suoi versi è sapientemente curato ed evidenziato dal Montella, che

non trascura neanche di sottolineare la sua eccezionale proficuità, garantita dall'assenza dei componimenti di altri poeti, che fungevano sovente da elementi riempitivi dell'opera.

Il tema dell'amore, naturalmente, primeggia quasi sempre, eludendo tuttavia quella tendenza all'elemento osceno, tanto caro ai suoi contemporanei. Molte sono poi le liriche che richiamano gesta eroiche legate alla storia ed al mito, nelle quali tuttavia mancano l'esemplificazione di vizi e virtù, nonché la chiusa morale. Talvolta nei *Sonetti* c'è un ripiegamento dell'autore su se stesso, tramite un'inquietudine tutta interiore, nella quale bisogna cogliere l'invito ad uscire dall'isolamento rifugiandosi nell'immortalità della poesia.

Ma il merito di Montella, infine, è anche quello di sottolineare che "gli esiti del Pisani non sempre sono condivisibili nella riuscita delle immagini create", in quanto talvolta nelle sue liriche si individuano "peculiari percorsi autonomi delle figurazioni, ma al tempo stesso si colgono improvvisi cedimenti retorici". Tuttavia, come viene bene sottolineato, sempre presente è lo sforzo dispiegato nella realizzazione di situazioni ingegnose, "in un gioco di invenzioni al di là delle quali s'intravede la spettacolarizzazione degli eventi raccontati, nel richiamo senechiano che trasversalmente attraversa buona parte del Seicento letterario". L'esperimento di reagire all'edonismo mariniano e al classicismo del Chiabrera vive, spiega infine l'autore, nella fusione di alcune forme ritmiche adottate nelle terzine, e dell'uso parti-

colare delle rime. Il tentativo si dimostra pienamente riuscito allorché il poeta tenta di superare l'appiattimento dell'argomentazione tipica del sonetto, "progredendo alla volta di rinnovati orizzonti nei quali si perde l'orientamento originato dal verso, per spostarsi in luoghi geograficamente lontani".

Il lettore moderno dunque, attraverso gli studi del Montella, non può restare indifferente di fronte alle nuove interpretazioni che l'autore dà di se stesso e della propria realtà. Completano questo interessantissimo studio su Baldassarre Pisani un rimario e le tavole degli indici, ulteriori strumenti che permettono l'approfondimento filologico e critico di questo autore del Seicento napoletano, purtroppo, sino ad ora lasciato in ombra, come tanti suoi contemporanei.

Alessia Scognamiglio

TONI IERMANO, *La Scienza e la Vita. I manoscritti di Francesco De Sanctis presso la Biblioteca Provinciale "Scipione e Giulio Capone" di Avellino, Cava de'Tirreni, Avagliano Editore, 2001.*

In questo volume Toni Iermano si sofferma sulla *Raccolta desanctisiana* custodita presso la Biblioteca Provinciale "Scipione e Giulio Capone" di Avellino; i manoscritti, che fanno parte del fondo De Sanctis, infatti, sono stati catalogati, descritti e studiati dall'autore sia sul piano filologico che bibliografico.

Inoltre, anche il loro recente restauro, eseguito presso l'Istituto di Patolo-

gia del Libro di Roma, offre agli studiosi, ai curatori dell'opera desanctisiana, ed all'intera comunità la grande opportunità di riappropriarsi di un patrimonio di studi straordinario.

Il saggio, accompagnato da un ricco ed interessante repertorio iconografico, si apre con un' *Introduzione* a cura di Annamaria Carpenito Vetrano, già Direttrice della Biblioteca Provinciale di Avellino, e di Marisa Anzalone, Aiuto direttore della stessa.

In effetti è dal 1917, anno in cui sia Benedetto Croce che i nipoti ed eredi dell'intellettuale, Carlo ed Agnese De Sanctis, donarono alla Biblioteca di Avellino gli importanti manoscritti in loro possesso, che si aspettava uno studio sistematico e definitivo del fondo. Ecco perché questo saggio di Toni Iermano non solo salda un debito con quanti vollero la creazione di questa importante sezione manoscritti, ma apre soprattutto nuove prospettive di studio sull'opera critica e la filosofia civile di un maestro il cui pensiero era volto a "convertire il mondo moderno in mondo nostro."

Iermano documenta come, grazie all'interessamento del bibliotecario Salvatore Pescatori ed a Croce, si venne costituendo la raccolta, arricchita negli anni da materiali bibliografici e reperti cartacei, acquisiti dalla "Capone" nel corso delle periodiche celebrazioni in memoria dell'intellettuale irpino. Della raccolta fanno parte anche molte opere a stampa, come le numerose edizioni ottocentesche e la ricca letteratura critica, pubblicata nel corso di oltre un secolo di dibattito sull'opera desanctisiana: "anche esse", dichiara

giustamente Iermano, "costituiscono un catalogo di sicuro rilievo scientifico e bibliografico."

Ma naturalmente la parte più significativa della raccolta è costituita dalla cospicua presenza di manoscritti che rappresentano un patrimonio di indiscutibile valore scientifico, storico e letterario, in quanto attestano "non solo l'opera critica desanctisiana ma raccontano la dimensione umana e civile di un intellettuale dalla lucida e coerente forza morale."

L'accurata descrizione del ricco e prezioso repertorio dei manoscritti è fatta precedere dallo studioso dall'esposizione dei criteri di catalogazione e di descrizione da lui adottati, nonché da una scheda esplicativa dei caratteri distintivi della grafia di De Sanctis.

L'attento esame delle revisioni ha inoltre permesso di evidenziare i procedimenti e le modalità di elaborazione e formazione testuale, consentendo allo studioso di ricostruire progressivamente i momenti della composizione degli scritti.

Nel repertorio dei manoscritti desanctisiani figurano i *Discorsi della scuola di Vico Bisi* "intrisi di un forte puotismo critico", la *Prefazione a Le Ricordanze di mia vita* di Luigi Settembrini e la traduzione del *Faust* di Goethe, realizzata tra il 1850 ed il 1853 durante la prigionia napoletana di Castel dell'Ovo.

Gli autografi dei saggi critici e dei capitoli, dedicati alla vita e alle opere di Giacomo Leopardi, sono illustrati molto bene in questo lavoro: il loro studio, dichiara Iermano, lascia emergere il rigore e la passione ideale di un in-

telletuale “che fece della militanza una delle ragioni di riconoscimento dei suoi infaticabili studi.”

Di certo una delle opere più significative del fondo è l'autografo di *Un viaggio elettorale*, mirabile e limpida analisi sociologica della situazione in cui versava il Mezzogiorno negli anni della Destra storica e disincantata ricostruzione della lotta politica in Irpinia nel periodo post-unitario.

Infine tra queste carte autografe del De Sanctis figura un nutrito gruppo di lettere di natura politica e privata, spedite dalla “Siberia calabrese” e dall'esilio torinese, indirizzate a familiari, amici ed elettori della sua provincia.

Tali scritti permettono di analizzare la condizione della classe intellettuale durante i terribili anni della Restaurazione borbonica all'indomani del 1848.

Il testo di Iermano non tralascia, inoltre, di menzionare la sorte toccata al manoscritto dell'intera traduzione dal tedesco del volume III del *Manuale di una storia generale della poesia* di Karl Rosekranz: mentre i primi due volumi erano stati pubblicati a Napoli nel 1853, questo terzo era stato tradotto a Zurigo nel 1857. Conservato presso la Biblioteca Provinciale di Avellino fu donato al Prefetto Tamburini nel 1939 e poi smarrito in seguito ad uno dei tempestosi trasferimenti di questi, divenuto squadrista del Regime.

I fortunati studiosi che riuscirono per ultimi a visionare quelle carte furono Benedetto Croce, Franco Schilitzer, Carlo Muscetta e Nino Cor-tese.

L'esclusivo fascino di questi auto-

grafi, che finalmente sono stati ordinati, catalogati e descritti, ci riconsegna, dunque, nella sua integrità etico-morale “una delle più luminose personalità della cultura europea.”

Alessia Scognamiglio

NATÀLIA VACANTE, *L'estremo realismo di Verga. Un percorso genetico bloccato*, presentazione di Vitilio Masiello, Bari, Edizioni B. A. Graphis, 2000.

Individuare e distanziare le fasi di un percorso narrativo che di un unico autore è l'espressione, può talvolta risultare difficile e rischioso, ma è sempre e comunque interessante e stimolante. Un'accurata ed esaustiva indagine in tal senso è quella che ha condotto Natàlia Vacante ad interrogarsi e a fornire interessanti riflessioni su *L'estremo realismo di Verga*, estremo non solo perché l'autrice si sofferma sull'ultimo periodo della produzione verghiana, ma anche perché si tratta di un realismo che, ponendosi con modalità stilistiche nuove, viene colto nelle sue più profonde contraddizioni. Al di là di pregiudizi o approssimazioni atte a screditare questa fase di Verga spesso indicata, per le collocazioni ambientali e sociali, come un inutile ed infruttuoso recupero delle opere giovanili, l'analisi è volta a cogliere le possibili motivazioni, verificate testualmente, di un realismo che tende, stilisticamente e linguisticamente, a varcare le soglie dell'Ottocento per affacciarsi sull'orizzonte del romanzo moderno. Muovendosi sulla base di ipotesi, giudizi e in-

terventi già noti, l'autrice ripercorre criticamente le tappe di uno sviluppo romanzesco che ha subito sensibili modificazioni e si è poi arrestato, prima di quella definitiva realizzazione originariamente prevista dall'autore. Premessa fondamentale da cui partire è un nuovo modo di intendere il lavoro del critico, che non si limita più a presentare passivamente i fatti letterari e a garantirne la diffusione in base a ragioni o a considerazioni di poetica, ma, accantonato il ruolo tradizionalmente affidatogli, si impegna in un più complesso e particolareggiato lavoro. Organizzando infatti le osservazioni intorno ad un'analisi interna alle opere, il critico entra nel laboratorio dell'autore, dove tra ricerche e sperimentazioni si delinea la vicenda compositiva dei romanzi. Ciò non comporta tuttavia l'assunzione di un unico criterio valutativo, poiché chiara è la rivendicazione di un'indagine in grado di coniugare due diverse esigenze interpretative che si integrano vicendevolmente per più chiare e precise deduzioni.

Partendo da tali presupposti l'autrice orienta il proprio sguardo critico su un arco temporale circoscritto, quello che dal *Mastro-don Gesualdo* giunge fino alla stesura della *Duchessa di Leyra*, che, con la sua incompiutezza, sancisce il punto di arrivo di un'intenzione narrativa non portata a compimento. Il nucleo fondamentale su cui si articolano le riflessioni è rintracciabile nella considerazione dello scarto tra ideologia e scrittura che sembrano procedere indipendentemente, la prima nel tentativo di restare fedele al verismo, la seconda pronta invece ad accogliere

una nuova dimensione linguistica in cui far muovere ed agire dei personaggi inquadrati ora in un diverso contesto sociale. Cogliendo i nessi problematici che proprio dall'analisi della scrittura possono essere chiariti, l'autrice evidenzia il rapporto tra tradizione e sperimentalismo attraverso l'esame delle varie tipologie di discorso dei personaggi, quali ad esempio il monologo interiore o il flusso memoriale che, pur appartenendo all'ambito di una nuova ricerca espressiva, corrispondono anche al tentativo di salvaguardare l'impersonalità della narrazione limitando l'intervento della voce autoriale. Lo stesso vale per la resa mimica e gestuale dei personaggi intesa proprio come modalità espositiva, volta a sostituire dirette od esplicite considerazioni dell'autore. Un linguaggio più allusivo e talvolta simbolico, un tocco di ironia, che può acquistare un peso tale da sfiorare il grottesco o il caricaturale, servono invece a descrivere una società in cui passioni, sentimenti ed emozioni si complicano a tal punto da rendere difficile la distinzione tra apparire ed essere, in un'alternanza tra realtà e finzione incarnata nella maschera che ognuno indossa nella recita del proprio ruolo sociale. E il tentativo di rendere tutte le sfumature di tale ambiente comporta necessariamente la ricerca di nuove espressioni e di un lessico più vario, spesso difficili da ricondurre entro i parametri della poetica verista.

Queste rapide considerazioni si sviluppano però in un discorso più ampio e preciso e in un esame dettagliato che prevede l'inserimento di tali ele-

menti innovativi in precisi momenti della prospettiva narrativa di Verga. Escludendo dalla sua analisi i *Malavoglia*, romanzo già sufficientemente indagato, Natàlia Vacante assume il laboratorio del *Mastro-don Gesualdo* come prima chiave d'accesso per la comprensione delle successive direzioni narrative e ideologiche dell'autore. E' qui infatti che, tra scritture e riscritture, schemi e abbozzi si possono cogliere i primi fattori di mutamento del percorso letterario, recuperando innanzitutto gli elementi che costituiscono alcune delle novelle riunite nella raccolta *Novelle rustiche* o in alcuni dei racconti che compongono la raccolta *Vagabondaggio*. Concepite originariamente per accogliere del materiale impossibile da gestire in un'unica opera immaginata dall'autore, o accomunate comunque dalla presenza di medesimi ambienti o personaggi, tali novelle sono ricche di legami intertestuali, ma assumono anche caratteristiche proprie, tanto che è possibile valutarle, e rivalutarle, anche singolarmente e non solo nel contesto di un più ampio progetto.

Narrativamente, tuttavia, l'evoluzione della tecnica verghiana si riscontra in modo più evidente proprio nel *Mastro-don Gesualdo*, in un'ironia che si insinua progressivamente nel racconto, nel discorso interiore di un personaggio che rispetto alle novelle ha conquistato nel romanzo un ruolo da protagonista e che, focalizzando col suo sguardo eventi e situazioni, ha sostituito quella funzione del coro che, nei *Malavoglia*, si era rivelata essenziale per la resa oggettiva della realtà. Anche il ricorso ai dialoghi tra i personaggi, o a

descrizioni di espressioni e gesti per rendere vari punti di vista, evidenziano la ricerca di soluzioni diverse legate a nuove e più varie esigenze narrative. Una spiccata tendenza al grottesco e al caricaturale si fa invece più marcata nel passaggio dalla prima redazione per la "Nuova Antologia" alla successiva edizione Treves, due stesure che presentano comunque anche numerosi altri elementi che le differenziano.

Un analogo procedimento compositivo, secondo una dialettica di ideazione, sperimentazione novellistica ed esito in un racconto unitario avrebbe dovuto condurre alla stesura della *Duchessa di Leyra*, ma se del materiale preparatorio restano novelle e abbozzi manca lo svolgimento romanzesco, manifesto segno di un "percorso genetico bloccato". Le due raccolte di novelle che a questa altezza ci introducono in una dimensione sperimentale più marcatamente lontana dai limiti del verismo, sono *I Ricordi del Capitano d'Arce* e le novelle di *Don Candeloro & C.*, ricche di tanti e tali indizi per comprendere lo sperimentalismo di Verga che Natàlia Vacante ne ha fatto il fondamentale parametro di riferimento del suo impianto critico.

In virtù della rivalutazione di un lavoro filologico teso a segnalare ogni variazione linguistica e a registrare l'andamento dei procedimenti narrativi, l'autrice pone l'accento soprattutto sulle fasi preparatorie della prima raccolta, costituita da numerose revisioni, riscritture, abbozzi in cui si anticipano o si accennano temi in seguito più ampiamente sviluppati, cercando di indicare e coordinare gli elementi che in

questi successivi momenti concorrono a produrre le modifiche. L'autrice analizza le modalità di composizione delle novelle e la loro relazione per individuare i punti specifici in cui la volontà di sperimentazione si fa più evidente e significativa, cercando di restituire loro, in chiave congetturale, quella possibile unità che l'autore avrebbe voluto conseguire in un unico romanzo. Inoltre, analizzando varianti, revisioni e ritocchi apportati nel passaggio dalla rivista al volume, l'autrice soppesa il valore di dialoghi, pause e persino del silenzio, inteso come modalità espressiva, rilevando anche il valore della connotazione onomastica o antonomastica dei personaggi o di determinate indicazioni topografiche. Ricorrendo a nomi o a soprannomi, che conferiscono ai personaggi una precisa caratterizzazione, Verga è riuscito a dare rilievo, o al contrario a mettere in ombra determinate personalità senza intervenire, con il solo ausilio di aggettivi o attributi che si ripetono più o meno frequentemente a seconda degli effetti che l'autore ha cercato di ottenere. Un'accorta puntualizzazione dell'autrice permette di rilevare anche nei *Malavoglia* un analogo uso di nomignoli e soprannomi, ma di indicare al contempo una sostanziale differenza. In questo primo romanzo, infatti, la loro funzione si limitava essenzialmente a fissare i personaggi nell'umile contesto sociale di una mitica e arretrata Sicilia, ancorata a quelle tradizioni e a quei valori di cui anche il linguaggio gergale, che Verga mirava a rendere mimeticamente, era una parte integrante.

Sulle orme di una tradizione già nota che risale al Boccaccio, nei *Ricordi* si può individuare una novella base che funge da cornice e il cui esame è funzionale alla comprensione di tutti quei processi di analepsi, prolessi, flusso memoriale attraverso i quali si configura la narrazione. La novella offre infatti numerosi scenari e nuclei tematici che si intrecciano e si sviluppano successivamente in svariate direzioni, complicando inevitabilmente trame e situazioni. Sullo sfondo dell'aristocrazia militare e attraverso lo sguardo di chi di questa società è il più significativo esponente, si delinea un mondo colto nei suoi aspetti di decadenza, perché teatro di storie di adulteri, intrighi, inganni, incontri segreti, duelli e separazioni in cui gioca un ruolo essenziale l'intrigante presenza di Ginevra, donna dall'elegante e affascinante personalità. La presenza di vari piani temporali, di più voci e discorsi che si inseriscono nel racconto della voce narrante o di stessi personaggi che riappaiono con altre funzioni e in altre circostanze, crea però quella confusione che, in mancanza di un ulteriore svolgimento o dell'intervento chiarificatore dell'autore hanno generato dubbi e perplessità.

Per contraddistinguere meglio le caratteristiche testuali dei *Ricordi* la Vacante procede anche ad un confronto diretto con una novella degli anni giovanili, *Il come, il quando ed il perché*, rintracciando comuni elementi ambientali o espressivi, ma dimostrando anche come questi siano stati inseriti dall'autore in strutture profondamente diverse, più tradizionalmente chiusa e

lineare nel primo caso, più aperta e più ricca dal punto di vista sintattico e linguistico nel secondo. In questo modo viene sottolineato che gli spunti innegabilmente rintracciati rimangono tali e non si sviluppano in quella presunta imitazione di cui Verga è stato accusato.

Ambientate nel mondo teatrale di cui rappresentano le più semplici manifestazioni ma anche le più sofisticate scene, le novelle di *Don Candeloro* esemplificano un mondo in cui la finzione si impone necessariamente sulla realtà, in una conseguente perdita di ogni autenticità e in una dicotomia che prefigura la scissione dei personaggi di Pirandello, eternamente e drammaticamente in bilico tra l'essere e il voler apparire. Ma significativamente nel *Don Candeloro* si percorre anche un sentiero inverso, quello dei personaggi che della finzione fanno non un lavoro ma un modello di comportamento, tratto distintivo di un'intera classe sociale, compresi i religiosi che praticano ciò che non predicano. Per implicazione anche la ricerca sul linguaggio è tesa a cogliere una più sfumata realtà, più consona ai livelli dei nuovi intrecci di situazioni e relazioni, le stesse che hanno reso più problematico il passaggio dalle novelle al romanzo e più arduo lo sforzo per non dare relativi giudizi morali.

Abile nell'indirizzare la sua indagine su delle dinamiche intertestuali, Natàlia Vacante evidenzia anche la necessità di verifiche interne ed esterne ai testi di Verga, dimostrando che l'evoluzione della sua narrativa non nasce né si esaurisce in se stessa, ma più articolatamente si pone in relazione con gli

esiti letterari del naturalismo francese.

Avvalendosi di esempi accuratamente selezionati, l'autrice considera lo sperimentalismo linguistico di Verga alla luce all'esperienza dei Goncourt e di Maupassant, i primi protesi alla ricerca di una documentazione e di una scrittura che permettessero di cogliere e rappresentare la complessità delle classi socialmente elevate, il secondo attempto a rendere la molteplicità e la varietà dei punti di vista.

I Goncourt, infatti, allontanandosi dal rigore del contenuto ideologico del romanzo sperimentale di Zola, teorizzavano la difficoltà, ma anche la necessità, di passare dalla descrizione di ceti semplici e per certi versi selvaggi, come quelli rappresentati ad esempio nell'*Assommoir* dello stesso Zola, alla raffinata società dei salotti parigini. Il loro interesse storiografico e documentario doveva essere funzionale alla rappresentazione di tutte le classi sociali tramite un linguaggio da adeguare di volta in volta ai diversi contesti, un 'écriture artiste' in grado di rendere dunque le particolarità di ogni categoria sociale. Inoltre, cercando di cogliere i difetti e la negatività di istituzioni e comportamenti, gli scrittori francesi cercavano di reperire un più vasto materiale da esporre letterariamente, presentandolo però come semplice constatazione e senza pertanto assumere quel tono di denuncia caratteristico invece di Max Nordau, autore ripreso in seguito come modello da Svevo e Pirandello.

Maupassant assumeva invece i concetti di "vero" e "verità" in modo del tutto personale, non rifiutando il

naturalismo ma considerandolo solo alternativamente ad altri canoni letterari. Lo scrittore interveniva criticamente sulla poetica naturalista, dichiarando l'impossibilità di non proiettarsi nei personaggi che si muovevano inevitabilmente come riflessi dell'autore e ricordando Verga non solo per l'adozione della tipologia narrativa della novella, ma anche perché quest'ultimo, ad un certo momento del suo percorso letterario, aveva esplicitamente dichiarato di voler cercare di mettersi nella pelle dei suoi personaggi, dichiarazione riscontrabile anche in De Roberto.

Il tentativo di una più accurata descrizione, che coincideva con l'insorta esigenza di raffigurare un ambiente più vario e complesso, rendeva però il confine con la poetica estetica e decadente più labile e indistinto, mentre la difficoltà di rendere la dimensione più intima dei personaggi senza scadere nello psicologismo di un autore come Bourget, inconciliabile con la resa oggettiva della realtà, si faceva più evidente. E questa era, inevitabilmente, la problematica che attraversava anche la scrittura di Verga tesa verso uno sperimentalismo vissuto dunque drammaticamente, perché nato da un'intrinseca difficoltà e non come intenzionale strumento di rottura nei confronti di una consuetudine letteraria.

Un esame che investe oltre ai romanzi anche alcune riflessioni teoriche del periodo e rende possibile un raffronto condotto su vari livelli e da varie angolazioni, dunque, che permettono dei riscontri espressivi o contenutistici, individuati nella narrativa italiana anche di De Roberto. L'autrice è

però attenta ad una differenziazione tra gli autori, pur laddove riconosce una rispondenza di forme e contenuti, sottolineando in ognuno la capacità di gestire autonomamente il materiale lessicale, tematico e stilistico.

Un'equa valutazione critica, che riesca a colmare le fratture individuate e ad offrire una visione chiara ed esauriente, presuppone anche, secondo, l'autrice, il recupero della dimensione epistolare di Verga, in quanto la sostanziale ricostruzione di un percorso umano e artistico al contempo è utile per reperire preziosi indizi e prove concrete su cui avvalorare eventualmente le ipotesi di discussione.

Ogni elemento preso in considerazione si iscrive dunque nell'intenzione critica di un'interpretazione filologicamente intesa, per sottolineare l'importanza, spesso sottovalutata, della lingua come veicolo, verifica e conferma di idee e contenuti, e come insostituibile strumento di ricerca e approfondimento.

Marisa Merletti

RENATO AYMONE, *Il Bruco e la Bella. Saggi pascoliani*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 1999.

Nella collana "Signature", diretta da Augusto Placanica e Sebastiano Martelli è apparso questo studio di Renato Aymone di sicura affidabilità scientifica, che, riattraversando l'universo poetico pascoliano, ne focalizza alcuni temi: "il frusciare di gonne", le figure dell'asino, del cuculo, dell'assiuolo, della civetta, i riti di passaggio, il mito ro-

mantico-decadente di amore/morte e quello del superuomo in veste piccolo-borghese. Questa disamina è un percorso trasversale, centrato su alcuni *topoi* ricorrenti: la regressione dell'*eros* passa dalla vita animale a quella umana, entrambe destinate ad una mancata metamorfosi. La poesia pascoliana viene condizionata da un *doppio* infantile tale da non permettere al poeta "l'uscir di minorità": lo sfondo autobiografico si lega, per associazione, al mondo vegetale come nel *Vischio*, nel *Ciocco*, nel *Vecchio castagno*. Anche l'*epos* si tramuta in *pathos*, nel ricordo di "qualche cosa di bello, o di meglio, che allora però non appariva quello che [è] ora"; nei *Filugelli*, attraverso un evento partoriale, il poeta codifica analogicamente una propria rinascita mediante un'identificazione proiettiva. L'arresto traumatico della sua crescita si cristallizza negli spazi vuoti dell'invisibile, inglobato dall'istinto di morte, dal forte senso del dovere e dalla sublimazione artistica. Il poeta, rileva Aymone, "mette in scena l'illusione come risorsa negata" e transita attraverso il mito come fase compensatrice, essendo soffocato dalle proprie inibizioni. Egli nobilita la *femme fatale* come idolo erotico-pandemico, circondandolo, talvolta, di lusinghe materne. Nella sfera uditiva risuona l'eco della coscienza, la quale rende percettibile il "muto brusio" e lo "stridere [...] l'ombra delle foglie" (*I vecchi di Ceo*). L'epifania sonora diventa anche il tramite di presenze femminili: "[...] una gonna/frusciar d'un tratto: alla finestra appare/curioso un gentil viso di donna". La donna antomorfa del *Gelsomino notturno* o di *Digitale*

purpurea rinvia ad un'improvvisa suggestione; il *fruscio della gonna* ripropone noti versi di Gozzano o l'arrivo di Neera, alla porta del sospirato Orazio o l'universo immaginario di Zeno Cosini. La regressione interagisce, per partenogenesi, con la visionarietà e le pulsioni frustrate si sublimano in un magico stato di grazia perché l'autoanalisi prosciughi l'aura fantasmatica del *poeta-puer*. Renato Aymone legge in controluce il verso nel suo farsi, lo smonta con fine acume e lo ricomponde attraverso il fonosimbolismo delle immagini poetiche; egli sa cogliere, attraverso un puntuale criterio di corrispondenze, la poesia che è nell'immanenza del verso; anche il "pianger di nulla", che sfugge alla logica ordinaria, ci rivela reconditi misteri che sono attivati dal pensiero emozionale pascoliano. Una sapiente campionatura, sorretta da una rara grazia stilistica, nasce, per accumulo, costituendo un momento di saldatura tra autori dell'ultimo Ventennio dell'Ottocento e il primo Novecento.

Quel "senza perché" del Croce, "un perché ce l'ha davvero": è un sovransenso, nato da ragioni profonde, che quel fanciullino adombra, sotto la dolente maschera del poeta. Il pianto immotivato è associato ad un fenomeno ontogenetico, rifranto da una matrice filogenetica e nata da un inconscio desiderio biologico, che investe l'arcano del pianto (e del riso) con echi vagamente gozzaniani.

Tra la specie forastica più denigrata, l'asino è, senz'altro, secondo Aymone, l'animale più bistrattato: il carducciano "asin bigio" di *Davanti San*

Guido, noto per la sua indifferenza, ma anche per la “perfetta tranquillità di spirito”, viene, in qualche modo, rivlutato per la sua “creaturale semplicità”. Gli aspetti metaforici della poesia pascoliana interagiscono con quelli simbolici: l'*horror radicum* e l'*horror vacui* diventano immobilità e paura dell'abisso. La coatta staticità dà al poeta un sentimento di frustrazione, soprattutto se si pensa alla vita appartata dei suoi ultimi anni, vissuti in compagnia della sorella Maria. Il tema della fuga e dell'evasione è isomorficamente associato al *volo*; gli alberi come gli uomini sono legati a questo immaginario; questa suggestione gli proviene dal *Codice del Volo degli uccelli* di Leonardo, ma anche dagli echi degli *Études sur l'enfance* di James Sully, come ha dimostrato Maurizio Perugi.

Le creature alate hanno il privilegio dell'evasione, mentre il volo icario è destinato al fallimento; le immagini ornitologiche, propiziate dal simbolo dell'aquilone, rinviano a tale sublimazione. Tra appannamenti e vertigini il paesaggio myriceo è reso nel suo perenne divenire; il ricordo scatta all'improvviso come una sorta di *madeleine* tra lo spazio terrestre e quello celeste: i tratti correlativi della vicenda autobiografica si epifanizzano e vengano annullati da un tempo funereo. Il cielo è distante dalla terra: “atomo opaco del male” o “aiuola”, altrettanto ricolma di orrore e di vanità; la terra e il cosmo sono legati da un ineludibile destino di morte e la continuità della vita biologica nelle immagini fitomorfiche è condannata all'entropia della materia e all'identificazione di una terra rico-

perta di lutti. Il ciclico tema della morte/vita è un motivo *topic* della poesia pascoliana. Il Tutto si confonde “nel Nulla, /come il bronzo nel cavo della forma”; “la determinatezza del Pascoli, scrive Contini, si accampa sempre su un fondo di indeterminazione che la giustifica dialetticamente”.

Renato Aymone scruta voci ed immagini e con prelievi testuali, ad ampio spettro, realizza un sapiente *assemblage* che nasce dalla costante ricerca della decantazione del verso. Egli elegge, come guida dei suoi percorsi, più Spitzer che Freud; gli accostamenti e le corrispondenze si muovono in un processo circolare, che oscilla tra la “cuna” e l’“avello” e il ricco repertorio iniziatico è scandito da epifanie e da allusivi risvolti psicopatologici.

Questa valenza apocalittica si metamorfizza nel potere magico della poesia, con paesaggi mentali e sogni inquieti, che rilucono tra apparenze e mascheramenti. L'interiorizzazione dell’“oscura sensazione” è rappresa nell’“infinita piccolezza nostra a confronto dell'infinita grandezza e moltitudine degli astri”. L'agnizione dell'essere e lo scon/volgimento delle percezioni interiori rischiano di rimanere irrelate se non sono affidate alla tavola di Rorschach per “l'essenza pura del fenomeno d'angoscia”. Una tensione agonica traspare da un cielo, eletto a dimora di “una patria di orfani” e di una terra d'esilio: uno scenario perturbante con/fonde terra e cielo senza alcun limite; solamente una catastrofe palinogenetica potrebbe rinnovare l'Universo di questa galassia in frantumi. Aymone, infine, nel *trittico di uccelli*,

riproduce gli effetti fonoespressivi del cuculo e ne fa un accurato censimento da Boccaccio a Leopardi, con una campionatura degna di un entomologo e con una straordinaria perizia perlocutiva. Il poeta-ornitologo sa distinguere il cuculo dall'assiuolo, il canto dell'usignuolo dalla melodia degli altri uccelli, (pettirossi, capinere, cardellini, allodole, fringuelli, passeri, tortore, cincie, etc.). Egli omologa la propria voce al loro assoluto naturale, l'assiuolo non è la civetta, perché l'avvento del giorno o della notte non è quello dell'ora antelucana o di quello aurorale. In tale avvicendamento, il mondo avicolo-ornitomorfo disvela, mediante la sua funzione associativa-antitetica, resurrettiva o cimiteriale, i moti dell'animo del poeta, chiosato dalle voci degli uccelli che fanno da tramite alla sua dolente poesia. Egli cede alle lusinghe del canto per far posto al querulo "squittire di civette"; questa suggestione del particolare e la distinzione dei generi dalla specie superano, secondo W. Binni, "l'ambliopia mentale" del Leopardi, perché "la poesia consiste nella visione d'un particolare inavvertito fuori e dentro noi". La stupefazione del fanciullino, che "popola l'ombra di fantasmi e il cielo di dei", è sempre di colui che vede la realtà così com'è e come un invisibile coppiere versa il nepente contro il dolore o l'ira: "Avete un binocolo? Puntatelo verso una campagna, verso una casa, verso un borgo. Guardate per il suo verso: ecco la prosa. Guardate all'incontrario: ecco la poesia. Più particolari nella prima e meglio distinti. Più visione nella seconda e più... po-

esia. Provate!". L'incapacità, però, ad "uscire dal nido" e la presenza ossessiva di alcuni simboli ricorrenti (il ritorno alla culla, le campane, le voci degli uccelli, il colloquio con i morti, i fiori etc.) confermano lo smarrimento del *poeta-puer* dinanzi al cosmo, nel vedere le cose in modo prelogico/analogico: "ma caro bimbo, lo sapevamo da noi, che la campana non piange, ma par che pianga: anche però il giorno par che muoia, e non muore".

Alla disposizione paratattica manca un centro prospettico della visione: i particolari dominano l'insieme con quell'"impressionismo del visibile", a cui fa riferimento G. Debenedetti: "vedere e udire: altro non deve il poeta". Da questo linguaggio "oracolare" e da questo "torbido universo" di sacerdozio mortuario, traspare l'autobiografia ideale del poeta. La reversibilità vita/morte nasce da un *eros* fortemente sublimato, il cui essere ed il cui apparire coincidono ed evocano il *non-essere* o il torbido dell'inconscio. La nuova percezione del reale è nella progressione di un magico sogno, dove un *cupo vortice di mondi* vagola nell'angoscia del mistero e le corrispondenze analogiche diventano, nell'arcana unità delle cose, un ossimoro di un presente acronico.

Carlo Di Lieto

VALERIA GIANNANTONIO, *L'universo dei sensi. Letteratura e artificio in D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2001.

Nel solco di un'ottica critica trasversale, in cui si parte dal generale

per giungere al particolare, la studiosa compie un esaustivo e raffinatissimo quadro analitico degli aspetti contenutistici e testuali dell'opera dannunziana, ponendo in evidenza soprattutto quelli legati all'estetismo e al sensualismo del Poeta-scrittore, attraverso l'ampia trattazione di quattro macrosequenze, geometricamente giocate sui seguenti assiomi principali: *l'officina dell' "artiere"*, inteso come fabbricatore di parole; *l'universo dei sensi*, ovvero il composito e variopinto mondo della carne e del piacere; *l'istinto ferino e l'erotismo verbale*, ossia gli elementi fondanti del sentire e dell'amare dannunziani, aspetti non scissi dal contesto regionale e culturale dell'Abruzzo; *la memoria ed il tempo*, cioè gli elementi strutturali del narrato dannunziano, con particolare attenzione al cronotopo nei romanzi della Rosa.

Partendo da formule abusate, ed anche criticamente discutibili, come quella che stigmatizza lo scrittore come "dilettante di sensazioni" (Nencioni, Croce), la Giannantonio ripercorre le tappe fondamentali del percorso critico che valorizzò la figura del poeta e del narratore. E' il caso di Luigi Capuana, il quale, in area verista, contrappose alle accuse di *inverecondia* mosse da Chiarini, Lodi, Nencioni, Panzacchi all'*Intermezzo di rime* e al *Primo Vere*, le notazioni stilistico-musicali di *Canto novo* e di *Terra vergine*, intese come opere magistrali, in cui "il paesaggio meridionale vi celebra i suoi trionfi col selvaggio rigoglio dei suoi boschi, coi bagliori delle sue marine, cogli incendi dei suoi tramonti, colla cantilena dei suoi stornelli che muore dolcemente

sotto l'ombra dei rami fioriti o per l'immensa distesa delle acque cullanti le paranze, dalle vele rosse e gialle, rincorse dagli alcioni" (p.13). In linea con gli interessi musicali e le intuizioni sinestetiche del critico siciliano, l'impasto stilistico e linguistico del *Canto novo* appare interpretato come un groviglio armonico di musica e pittura, suoni e colori. Il panismo è evidente nel mimetizzarsi delle risate argentine di Lalla con l'ombra degli alberi, mentre il *climax* di colori s'intreccia al suono di strumenti musicali fantastici, quasi riflesso di una fantasmagoria wagneriana. Un tipo di analisi, questa, che trova un corrispettivo nelle opere narrative del Capuana, ad esempio in una novella delle *Appassionate* (1893), *Un melodramma inedito*, in cui l'infelice storia d'amore di una donna abbandonata dal suo uomo assieme ad un figlio, diventa spunto per un concerto di sapore mitologico, dove trombe, claroni, ottoni, flauti e clarinetti cantano il dramma dell'amore con un finale a sorpresa.

Un aspetto specifico di quest'analisi allargata dell'universo dannunziano, in cui ogni aspetto caratterizzante ha motivo di essere esplorato, è la lingua adoperata dallo scrittore: in un momento storico che è un crocevia di mutamenti, e non soltanto dal punto di vista politico, fra ideologia manzoniana di una lingua nazionale su base fiorentina e la prospettiva ascoliana di una lingua contesta di mutamenti sociali e politici, d'Annunzio reinventa la lingua, ora coniando *ex novo* una serie di vocaboli specifici come 'velivolo', ora

piegandola alla rappresentazione del coloratissimo e sfumato universo dannunziano, la cui tavolozza spazia, ad esempio nell'*Isottè*, dal Bianco, al Verde, al Vermiglio, al Roseo, al Nero, al Rosso, al Flavo, tutte tonalità caldissime e preziose, che tramano le atmosfere decadenti. Le parole vengono dunque scelte per suggerire la realtà, perciò "segni animati e viventi, che partecipano agli ideali e alle attese del poeta" (p. 29). Non è lontana l'idea di un innatismo della lingua, che risente di certo platonismo di ascendenza classica e delle vicine teorie saussouriane. Del resto lo stesso d'Annunzio aveva lasciato intendere nel *Piacere* che "Un pensiero esattamente espresso in un verso perfetto è un pensiero che già esisteva *preformato* nell'oscura profondità della lingua" (p. 28).

Anche il rapporto dell'opera dannunziana con le poetiche dell'Ottocento è un aspetto che la studiosa districa e scioglie, evidenziando che il primitivismo e il preraffaellismo sono i prismi fondamentali attraverso i quali si rifrange la produzione del Poeta-scrittore: la musicalità del verso, il medievismo, l'occultismo dei temi, l'isotopia, la polisemia e il plurilinguismo sono elementi caratterizzanti di quell'opera, che trovano un corrispettivo espressivo e contenutistico in tutte le correnti letterarie e filosofiche che attraversano il decadentismo, nutrendosi di riferimenti di ascendenza nordica e di figure retoriche (l'allitterazione e la sinestesia in particolare). Si vedano, ad esempio, le atmosfere ed il linguaggio di *Alcyone*, dove sono sperimentati modi espressivi

e suggestioni retoriche già elaborate, in campo europeo, da Rimbaud e Mallarmé, e in genere dalle poetiche simboliste. Ma l'opera dannunziana, specie nei romanzi (si pensi al *descrittivismo* nel *Piacere*) e nelle novelle, indulge perfino ad aspetti naturalistici e a indagini nel profondo. Si pensi al *Giovanni Episcopo* e all'*Innocente*, dove lo psicologismo fa capolino fino a decrescere nel *Poema paradisiaco* e nel *Fuoco*, in cui l'autore adotta soluzioni più ardite e sperimentali dai modi crepuscolari. È nel solco di questo discorso che si può inserire la nozione di "poetica del segno". Per quanto concerne il discorso sul particolare 'verismo' di d'Annunzio sarà bene puntualizzare che in molti hanno cercato di visualizzare e commentare l'approccio del poeta pescarese a modi e tematiche di area verista: si pensi al noto saggio di Ivanos Ciani: *Storia di un libro dannunziano*. "Le Novelle della Pescara", dove l'autore spiega, in una manciata di righe, che la "facilità con la quale d'Annunzio attinge al mondo della sua infanzia e la freschezza con la quale ne rianima visioni e sensazioni, per il tramite di una scrittura che si dispiega recuperando il ritmo che le aveva viste insorgere e delinearsi, prospettano soluzioni inedite e felici di un'arte mossasi, fino ad ora, in direzione opposta" (p. 33). Tali notazioni lasciano intuire che la direzione fino a questo momento battuta era stata quella del verismo, ma di un verismo mai totalmente scarno, brutale e, per certi versi, tormentato di un Verga o della stessa Serao. In realtà, anche nella non-prosa di *Terra vergine* si attua il

superamento del verismo, tranne che in alcune sparute *pièces*, come il racconto di *Toto*, dove la brutalità narrativa e la crudezza dei particolari fanno intravedere i riflessi di un verismo più puro e basale. Il richiamo insistito all'abnormità fisica o mentale, la presenza di un sensualismo già sfrenato e lussurioso, il cromatismo preciso e differenziato da novella a novella e l'animalizzazione rendono conto di un modo di narrare maggiormente vicino ad *input* di carattere decadente che non verista. L'adesione alla realtà viene dunque corroborata da un affinamento dei sensi, estraneo al narrato di marca realista; inoltre la "genericità e il gusto analitico-descrittivo vengono integrati dal tecnicismo di soluzioni lessicali naturalisticamente e sensualmente definite" (p. 205). La descrizione della realtà non è più resa attraverso la scarnificazione del linguaggio e la semplice annotazione dei dati esteriori, ma si rivitalizza attraverso la lettura delle opere di Darwin e di Moleschott, studiosi della selezione naturale, ma anche dell'anomalo e del 'diverso'. Il riutilizzo di luoghi e modelli ora tratti dal Verga di *Vita dei campi*, ora dal *Canto novo*, viene variato attraverso sintagmi preziosi e particolari forme espressive, rispondenti al gusto tecnicistico dell'accumulo e della ridondanza, dalla "natura iterativa del discorso, fondato sulla ripresa di particolari nuclei semantici [...]" alla "enumerazione ripetitiva e intensiva della gradazione descrittiva e narrativa" (*Ibid.*).

Maria Lucia Zito

ANTONIA LEZZA – PASQUALE SCIALÒ, *Viviani, l'interprete, il cantastorie urbano*, Napoli, Colonnese, 2002.

Attore di straordinario successo e autore teatrale misconosciuto e sostanzialmente postumo, Raffaele Viviani sembra ancora patire quell'ostracismo che lo ha accompagnato in vita. La sua figura di autore infatti è rimasta a lungo relativamente in ombra, schiacciata dal coevo Pirandello, dalla differenza del regime fascista nei confronti del dialetto e dai difficili temi affrontati. Non stupisce quindi che, nel vastissimo panorama della critica dedicata al teatro napoletano e alla sua storia, mancasse ancora una monografia essenziale su Raffaele Viviani.

L'opera proposta da Colonnese arriva a colmare questa grave lacuna. Il merito di Antonia Lezza e di Pasquale Scialò (che avevano già curato la fondamentale edizione del *Teatro di Viviani* in sei volumi, pubblicata da Guida tra il 1987 e il 1994) è quello di aver offerto uno strumento prezioso a chi si avvicina per la prima volta all'opera di Viviani.

Rispetto agli studi condotti finora, il quadro che si offre ai lettori con questo libro è completo; e non fa certamente difetto la scelta dei due studiosi di soffermarsi solo su alcuni aspetti che caratterizzano l'opera viviana (i personaggi, le denunce sociali, la musica), e tralasciare l'esame delle singole opere. Sono infatti almeno cinquanta le *pièces* che documentano l'evoluzione drammaturgica di Viviani ed evidentemente non era possibile in questa sede (né era negli intenti degli autori) analiz-

zare in modo puntuale l'intera opera.

Nella prima parte del volume Antonia Lezza propone un *excursus* che ripercorre tutte le tappe biografiche e artistiche della vita di Viviani, e sotto-linea, senza lasciar spazio a banalizzazioni o a facili schematismi, l'importanza della sua opera sul piano drammaturgico. Il teatro di Viviani, dai "connotati assolutamente peculiari", è caratterizzato, secondo Antonia Lezza, da tematiche scottanti e da un dialetto "duro, scarno, gergale".

Nella seconda parte Pasquale Scialò, da anni attento osservatore ed esperto di musica popolare, in particolare partenopea, offre con il suo contributo un documento prezioso per la conoscenza del complesso rapporto di Viviani con la musica. Viviani è stato compositore incredibilmente versatile perché autodidatta: la sua musica non è solo strumentale, ma ripropone un vero e proprio universo di suoni in cui le voci dei personaggi che popolano il suo teatro diventano strumenti vibranti che liberano intense melodie. Per questo assimila tradizioni di generi differenti ma è difficilmente collocabile in una tradizione precisa.

Anche la lingua viviana diventa suono, per esempio attraverso ricche onomatopее: basti pensare alla *Rumba degli scugnizzi* che Scialò, a ragione, definisce un "vero e proprio saggio di polifonia stradale". Viviani riprende e fa sua la tradizione musicale partenopea: opera "una trasformazione urbana tale da non cancellare la funzione originaria dei materiali utilizzati, ma nello stesso tempo in grado di creare nuove possibilità espressive".

Questo lavoro ci restituisce, attraverso un'analisi lineare, semplice e densa, tutte le sfaccettature di un'opera "viva e aperta, disponibile ad altri innumerevoli sviluppi": una produzione scenica e musicale che ripropone quel ventre di Napoli di cui, qualche anno prima, Matilde Serao auspicava la distruzione, e che Viviani porta sulle tavole del palcoscenico restituendogli dignità.

Tiziana Paladini

VITTORIANO ESPOSITO, *Ignazio Silone ovvero un "caso" infinito*, Pescara, Centro Studi Siloniani, 2000.

Il volume ripropone il "caso politico" di Silone richiamando l'attenzione sulle vicende e sulle ragioni che motivarono i suoi complessi rapporti con la polizia fascista. Si apre con una premessa in cui lo studioso accenna ad alcune importanti questioni, tuttora in corso di dibattito, quali quelle relative al sostrato ideologico del pensiero siloniano e agli esiti stilistici della scrittura, per passare subito dopo alla "cronologia della vita", ricca di annotazioni che consentono di colmare tante lacune rilevabili ancora nelle biografie più accreditate dello scrittore. Sfolgiando le pagine del volume, è possibile quindi raggruppare le informazioni del "caso" in tre parti: cronistoria delle ultime polemiche; raccolta di documenti e testimonianze; varie note sull'attività letteraria, il tutto riesaminato sulla base di una fitta documentazione conservata, tuttora, nel Centro Studi Siloniani.

Molto puntuale ed interessante si

presenta l'esposizione della prima parte del volume che oltre ad una biografia minuta ed essenziale ripropone un costante richiamo alle vicende che hanno visto Silone apprezzato ed esaltato, prima da pochi e poi da molti, ma sempre duramente contrastato, per la sua lunga e controversa attività politica. Successivamente, la sua difficile posizione di esule e di eslege ha inciso a lungo e profondamente, come è noto, anche sulla sua fortuna di scrittore, fino ad alimentare, intorno al suo operato, un clima di sospetto e diffidenza, non sempre giustificabile.

Sulla base di queste varie interpretazioni, si tenta di individuare o di rivelare alcune significative verità sullo scrittore abruzzese, indagando nella coscienza degli intellettuali e degli studiosi della più diversa provenienza ideologico-culturale. Tutto ciò mira essenzialmente a far luce sulle ragioni profonde dei nessi tra politica e letteratura, nonché tra storia ed invenzione, che per quanto riguarda lo scrittore abruzzese, restano davvero un "caso infinito", a seguito delle innumerevoli e contrastanti opinioni espresse dalla critica.

Ad aprire questa non facile "cronistoria" è il giudizio di Eugenio Scalfari. Per Scalfari l'autore di *Fontamara* rappresenta un *caso infinito* non solo a causa di una documentazione lacunosa e contraddittoria, ma soprattutto perché nell'esame di questo "caso" riaffiorano alcune convinzioni durissime a morire. Recuperando un intervento di Adriano Sofri sull'*Italia dei delatori* Scalfari ha così commentato: "[...] il caso Silone è quello di un dottor Jeckyl

e di un mister Hyde, cioè di una personalità totalmente dissociata per metà militante di alto rango del movimento comunista e per l'altra metà informatore della polizia politica fascista". In queste condizioni la domanda se Silone abbia tradito la sua militanza non si può nemmeno porre.

Diverso è, invece, il giudizio espresso da Pietro Melograni nella prefazione al libro di Biocca e di Canali, *L'informatore: Silone, i comunisti e la polizia* (pubblicato dalla casa editrice Luni e uscito anche nella collana della "Biblioteca di storia contemporanea"). Pur condividendo l'impostazione del libro, lo studioso afferma che i documenti raccolti dai due storici fanno pensare che Silone non fosse un comunista (come sono in molti a credere), bensì un dirigente dalla brillante carriera, protagonista e vittima di una vicenda esistenziale contraddittoria ed enigmatica. Tutto ciò nasce dall'intreccio di tre elementi: innanzitutto da un orientamento politico umanitario e populista; da un'inclinazione religiosa fondamentalmente cristiana ed infine da un'inquietante legame con la polizia politica o, per essere più precisi, con un esponente di quella polizia, il commissario e poi ispettore generale, Guido Bellone.

Ancora più minuzioso, più dettagliato, più severo, è stato l'intervento di Enzo Bettiza, dal titolo ironico, *Silone una spia per pettegoli*, apparso su *La stampa*. Dopo un'attenta analisi del libro di Biocca e di Canali, Bettiza dice subito che la loro puntigliosa caccia archivistica, nei confronti di Silone quale presunta spia annidata ai vertici del partito comunista degli anni Venti,

lo ha lasciato quanto mai perplesso e dubbioso. Innanzi tutto perché “la raccolta dei documenti messa insieme dai due ricercatori, in maniera forzata e talora confusa, appare priva di un mastice storiografico [...]”; ma anche perché la principale caratteristica dei documenti stessi è la loro piattezza, innocuità, genericità, pleonasticità” e pertanto, essi sono “inservibili agli scopi operativi e repressivi di un serio servizio segreto e totalitario”. Se le carte esibite sono davvero autentiche continua Bettiza, se ne dovrebbe dedurre che Silone “era una spia inetta e pigra, in quanto le sue presunte *soffiate* sono piene di informazioni inutili, oppure sono dedicate ad analisi accademiche delle *piattaforme* e correnti contrapposte all’interno del Partito comunista”.

Più severe sono le reazioni espresse da Indro Montanelli e da Giuseppe Tamburrano. Entrambi storici, dichiarano un netto dissenso con le nuove leve della storiografia perché, riguardo al caso di Silone, hanno tentato di riscrivere il passato con dei sommari processi ad un defunto. Occorre, invece, auspicare sul “caso Silone” una ricerca storica più obiettiva, sgombra dai pregiudizi e soprattutto senza alcuna manipolazione dei documenti e delle testimonianze.

Non lontano da questa medesima convinzione è Mimmo Franzinelli, il quale, ponendosi al di sopra del dilemma colpevole o innocente, afferma che quello di Silone è davvero un caso complesso, e che bisogna affrontarlo con la consapevolezza, sempre più evidente che ogni scavo nel fondo della realtà, ogni nuova scoperta dello scrit-

tore, conducono nel dramma della sua antica gente e nel quadro, di un altro dilemma, che è quello del nostro secolo.

A conclusione di questa non facile cronistoria, Vittoriano Esposito rileva la necessità di aprire un nuovo dibattito per promuovere una conoscenza più aggiornata ed obiettiva di un Silone non più come spia bensì di un instancabile difensore della causa dell’uomo, contro una società considerata “malata”. Pertanto, egli richiama l’attenzione su una tesi finora mai adeguatamente approfondita che è quella suggerita dalla studiosa Luce d’Eramo.

A lei va il merito di aver ricostruito, con un esame organico, tutta l’attività di Silone, offrendo nello stesso tempo, un sicuro e puntuale orientamento. Attraverso un’accurata indagine storica, Luce d’Eramo ha riportato la seconda parte di una relazione tenuta da Silone, nel lontano ottobre del 1928, al Comitato centrale del Partito. In questa relazione, che non è stata mai pubblicata in versione completa ed originale, Silone riteneva che per minare le basi popolari del fascismo, si dovesse non solo consentire, ma favorire un’infiltrazione capillare dei comunisti nelle organizzazioni operaie legate al regime. Tutto ciò, come sosteneva lo stesso scrittore, con l’obiettivo che “i comunisti si ponessero a fianco degli operai nei sindacati fascisti, per poter così ristabilire i rapporti con gli strati più arretrati, e per ridestarli alla lotta di classe e per aiutarli a spezzare le catene che li mantengono soggiogati allo Stato fascista”. Da un’attenta lettura di questo documento si

evinces chiaramente che il Partito comunista non solo sapeva ma addirittura voleva che dei propri iscritti o simpatizzanti s'infiltrassero negli organismi vitali del regime fascista. Pertanto il ritrovamento di questa seconda parte della relazione, ripristinata dall'attenta studiosa, si rivela davvero "illuminante" su questo caso che sembrava destinato a restare "infinito", perché fa crollare tutte le insinuazioni di Silone come spia.

Nella seconda parte, Vittoriano Esposito raccoglie, con un lavoro minuzioso e paziente, tutto ciò che si sarebbe potuto raccogliere sull'opera e l'ideologia che hanno ispirato e motivato la militanza politica dello scrittore abruzzese. L'insieme dei documenti (tra cui spiccano anche degli autografi) e delle testimonianze riproposte nel volume, mirano essenzialmente a ricostruire la vera ed autentica storia dei rapporti di Silone con la polizia politica, d'Italia e d'Europa, dal 1924 al 1943. Si tratta, soprattutto, di notizie attinte dalle fonti più disparate basate principalmente su documenti d'archivio che comprendono cenni biografici e rilievi della polizia fascista nello schedario del Ministero dell'Interno dal 1925 al 1938; una schedatura della polizia spagnola, datata 20 gennaio 1924; comunicazioni e note di trasmissione sulla sua espulsione dal PCI datate 2 luglio e 1 agosto 1930; tre foto segnaletiche di Silone, tratte dall'Archivio della polizia fascista, con matricole e date diverse: n. 15802 del 1929, n. 30477 del 1930 e n. 51035 del 1937 e varie schede del Casellario politico centrale (1935-39) che riportano qualifiche ed

altre indicazioni, dove Silone, al secolo, Secondo Tranquilli, viene iscritto al bollettino dei ricercati a partire dal 513/1929. Seguono, poi, alcuni pseudonimi, come: Silone Hippolito, Romano Simone, Fritz Nickel ecc.; una scheda relativa all'anno 1943 (gennaio-agosto), con la conferma del mandato di cattura ed altri documenti tra cui alcuni relativi anche all'arresto del fratello Romolo Tranquilli, morto il 27 ottobre 1932, a seguito delle torture subite nel penitenziario di Procida, ed infine, un "appunto" del 16 gennaio 1935 con il quale la Polizia Politica temeva "un gesto vendicativo" per la morte di Romolo da parte di Silone. Segue poi il ritrovamento anche di un breve epistolario, tra cui spicca la lettera di Togliatti (Ercoli) a Silone (Olivetti), che precede di poco l'acuirsi della crisi dei rapporti con il Partito.

A dir poco straripante è la produzione di articoli, studi, conferenze, polemiche e interviste disseminati in decine di giornali e riviste dell'epoca. Una vera e propria indagine storica, su un caso così controverso, che non può ignorare, o fingere di ignorare, l'esistenza di prove che fanno crollare inesorabilmente il castello di accuse costruite su indizi artificiosi.

Infine, nella terza ed ultima parte, Vittoriano Esposito propone varie note che riassumono i momenti cruciali della tormentata vicenda politica e letteraria che costringono lo scrittore a vivere per lunghi anni in esilio, in Svizzera. La sua lunga battaglia per una società "più libera e più giusta" trova un ampio sfogo soprattutto nella sua attività letteraria considerata, dallo stesso

Silone, come la forma migliore per testimoniare la sua fede rivoluzionaria. Il suo primo romanzo, *Fontamara* (1930), dedicato alla memoria del fratello Romolo Tranquilli, morto in prigione, fu infatti, condannato dalla polizia politica perché considerato l'espressione di un messaggio antifascista. In realtà, rifletteva i segni tipici del racconto vero nonché la testimonianza, dolorosa ed appassionata, dell'oppressione economica e del patire dei poveri "cafoni" abruzzesi, nel primo affermarsi del fascismo. Soltanto oggi, a distanza di anni, *Fontamara* resta, per molti studiosi, il capolavoro per eccellenza di Silone, non solo perché a riferire gli "strani fatti" sono tre popolani (Giuvá, Matalé, il figlio) scampati alle rappresaglie degli squadristi e fuggiti all'estero ma anche perché il protagonista della storia, Bernardo Viola, è lo straordinario simbolo di chi non si lascia mai intimorire dalle prevaricazioni e dall'autoritarismo.

Sui tormentati percorsi esistenziali tracciati in *Fontamara*, si pongono anche i romanzi *Pane e Vino* (1936/'37) ed *Il seme sotto la neve* (1950). *Pane e vino*, lo si può definire romanzo corale non meno di *Fontamara*, anche se strutturalmente è ritagliato sulla vicenda d'un solo protagonista, Pietro Spina, ovvero *alter ego* dello scrittore. Un intellettuale di sinistra che è in rotta con il Partito ed anche quando riscopre l'eredità cristiana, continua ad impegnarsi in una solitaria battaglia per il riscatto della propria gente e, per rinnovare la coscienza dell'uomo.

In *Il seme sotto la neve*, Silone continua la narrazione delle peripezie del

povero Spina, ma insiste sul contrasto tra il mondo borghese e quello dei cosiddetti cafoni, che balza evidente sullo sfondo di tutta la narrazione ed invita a riflettere sugli "orrori" di quell'epoca.

Seguono poi altri romanzi ed opere, anche di polemica politica e di giornalismo, fino alla stesura di: *Uscita di sicurezza* (1965) e *L'avventura d'un povero cristiano* (1968) che s'imposero all'attenzione dei critici più ostili, soprattutto di parte comunista. Con queste ultime, e prima ancora con l'opera teatrale *Egli si nascose* (1944), Silone richiama l'attenzione sulla riscoperta dell'eredità cristiana. A tal proposito, fu decisivo l'incontro con la "stranezza di quel santo sacerdote [Don Orione] dalla pacata tenerezza dello sguardo", raccontato nelle commoventi pagine di *Uscita di sicurezza*. Un momento, questo dell'incontro, che in seguito si rivelò determinante nella formazione umana e letteraria dello scrittore abruzzese. A giudizio di Giovanni Casoli l'incontro tra il "gigante della carità" e il "gigante della coscienza" non si basava soltanto su delle ragioni ideali, ma anche sulla durata reale dei rapporti che legarono l'allievo al maestro di vita cristiana, basati sul ritrovamento di un carteggio, che va dall'aprile del 1916 al luglio del 1918. Anni, questi, dell'adolescenza più inquieta dello scrittore che si chiude anche con l'adesione al socialismo e la decisione di interrompere gli studi per gettarsi a capofitto nella lotta politica. Sulla base di ciò, sostiene Casoli, si potrà comprendere "come Don Orione e Silone, in modi diversissimi e, da posizioni cri-

stiane non omologabili, abbiano condotto battaglie molto simili, certo convergenti nella sostanza ideale, per riproporre al mondo moderno capitalista e socialista, materializzante e ateizzante, il cristianesimo della carità radicale, oltrepassante qualunque logica di affermazione e autoaffermazione [...]”.

A questo punto, come giustamente sottolinea Vittoriano Esposito, chiunque abbia una sia pur approssimativa conoscenza dell'iter, umano e letterario, di Silone, può notare quanto è stata profonda e duratura la risonanza che le parole e le idee di Don Orione hanno avuto nel suo pensiero. Tutte le sue opere, infatti, sintetizzano l'evoluzione della sua passione sociale attraverso i motivi che lo hanno indotto alla ribellione, ai ripensamenti e alle dolorose scelte politiche di cui è stato protagonista sin dai primissimi anni Venti.

Dalla lettura di questi documenti e testimonianze, Esposito fa derivare la necessità di riconsiderare e soprattutto di ricordare, la figura di Silone, come uomo e come politico, che non si piegò al “regno della menzogna” ma si batté a sostegno degli uomini, in particolare degli oppressi, per restituire loro la dignità e la libertà.

Gerarda D'Amato

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Piero Manni, 1998.

Questo pregevole studio di Maria Antonietta Grignani individua i per-

corsi intertestuali della poesia di Montale, facendo interagire quadri simbolici, temi e scenografie, anche pittoriche, della cultura europea e delimita, altresì, l'itinerario della memoria che genera dislocazioni risolutive delle prose giornalistiche. L'ultimo percorso, avantestuale, coglie le metamorfosi del vissuto tra *Lettere* e versi con nuove proposte di datazione, sorrette da una solida ermeneutica che scioglie alcuni luoghi della *Bufera e altro*. Da questa puntuale e rigorosa disamina si coglie il dinamismo generativo-creativo di questo classico del Novecento: alcune tracce significative delle letture d'autore possono, senz'altro, reggere alla copiosa bibliografia dedicata alle “fonti” italiane, in un campo d'indagine, solamente in parte dissodato. Il tema del viaggio tra le prose giornalistiche coglie interazioni illuminanti dagli spunti biografici della poesia montaliana o metamorfosi del vissuto, tratte da *Lettere private*, per la svolta decisiva de *La Bufera e altro*: uno snodo importante per lo stile e lo spessore tematico.

La mappa variegata di mutazioni, travasi e tensioni tra le fonti, di abbozzi, cancellazioni e inversioni di rotta costellano l'intertestualità di questa sapiente indagine. La poesia montaliana con il sistema cangiante delle fonti e dei riferimenti culturali ha metabolizzato la poesia dantesca, ha assorbito il postsimbolismo di stampo francese, con il progressivo superamento delle forme del classicismo e dell'allegorismo moderno. Montale è un veicolo relazionale di epifanie intermittenti nel percorrere sentieri semantici ricorrenti e nel prendere contatti diretti con la

tradizione europea da Valéry ad Eliot. L'intertestualità del giovanile *Quaderno genovese* con il simbolismo di Maeterlinck, imitato in *Musica sognata* degli *Ossi di seppia*, è desunta da evocazioni dirette; non prive di rilievo sono, anche, le suggestioni del 1926 tra la prima e la seconda edizione degli *Ossi*. La coppia Annetta/Arletta è riconducibile al modello leopardiano Silvia/Nerina, simboli dell'adolescenza per sempre perduta e rinvio al mitologema Persefone/Kore, ispirato al regno dei morti e alla non-vita. La "disarmonia" e la "negatività" scavano impietosamente nella disperazione del presente e rivelano la drammaticità della condizione umana.

Nella ricerca della verità, il poeta rifiuta la ricercatezza della poesia paludata, utilizzando un processo analogico che annulli ogni passaggio logico e liberi la densità delle immagini, che concregono per gemmazione spontanea. Nel 1943 esce in Svizzera *Finisterre*, una raccolta che è il primo nucleo de *La Bufera e altro* (1956); la speranza "avara" di un "tenue" bagliore o la salvazione nell'amore, di cui Annetta/Arletta, Clizia, la Volpe sono incarnazioni, riscattano la violenza del quotidiano e riesumano i valori negati in un tempo efratto dall'ipercontaminazione storica. Clizia è donna reale e simbolo, o angelo visitatore; la perdita armonica richiede l'attraversamento per il tramite impervio della negazione, per trovare un'uscita di emergenza all'incomunicabilità e al non-senso del quotidiano. Montale resta fedele alla sua idea di poesia come valore metastorico; in un'intervista del

1951 dirà: "Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia. Non nego che il fascismo dapprima, e la guerra più tardi, e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice: e tuttavia esistevano in me ragioni di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni". La precarietà di ogni approdo ripropone il dramma conoscitivo-esistenziale, che, nell'ellissi del linguaggio, secondo Angelo Jacomuzzi, rinviene uno dei segni peculiari della sua poesia, conferendo luce e movimento ad ogni struttura significativa.

La ricorsività di taluni miti o metamorfosi, alcuni rinvii a luoghi danteschi, vengono dislocati in altri luoghi; il rovesciamento è palese nella negazione che prepara la metamorfosi dei testi vicini a *Incontro*; l'isotopia persiste, con dosi variabili di sincretismo, muovendosi tra il simbolismo maeterlinckiano-debussiano e intersezioni preraffaellite. Le mediazioni si infittiscono con elementi visionari ed alogici, accostando Montale a William Blake, una sinergia che crea un ulteriore accostamento Blake-Rilke, dove il *visiting angel* dispiega la sua potenza di *nuntium* e di amore metafisico. Su questo versante traspare il demonismo di alcune liriche di *Bufera*, scritte dopo il 1948 e quelle di *Satura*. La figura di Volpe come anti-Beatrice ha connotati cliziani, resi in modo evidente per contaminazione e parziale rovesciamento; in Montale l'angelogia è stilnovistica e dantesca, la modulazio-

ne iconologica è di Blake e di Pound, Eliot, Rilke, in quanto il degrado entropico del linguaggio trasforma la passione in miracolo. Nel secondo percorso di questo accurato studio di Maria Antonietta Grignani, la poesia montaliana è vista nell'ottica del viaggio retrospettivo, strettamente interrelato alla memoria privata: "il ricordo è un pezzo di eternità/ che vagola per conto suo/ forse in attesa di reintegrarsi in noi" (*Interno/esterno*). La realtà va "oltre" le cose, si riappropria del passato nel flusso inarrestabile della coscienza, deforma i ricordi, rendendoli irricognoscibili e indecodificabili; essa si frange in un tempo sommerso che trascorre e si vanifica, secondo le leggi della casualità, priva di ogni trascendenza e di ogni significato. La stessa scrittura montaliana è il viaggio di un drenaggio egocentrico che disloca la proiezione del desiderio; quest'ottica privilegia tre punti di osservazione, secondo Maria Antonietta Grignani: il rapporto tra il referto prosastico e quello versificato; la dinamica evolutiva del passaggio da una raccolta ad un'altra; l'apporto nuovo di alcuni documenti epistolari che disvelano l'interazione *tu/io*, a seconda delle diverse interlocutrici. Nelle *Occasioni*, la poesia degli "istanti di grazia" e della "liberazione" del "fantasma nascosto" connota il viaggio come "epifania con rivelazione", trasformandosi in "correlativo oggettivo"; nella *Buferà*, un'intera sezione pertiene al tema del viaggio e del viaggiare, con uno spostamento dell'*io* verso l'altrove e la doppia temporalità del passato/presente. La stessa curvatura del viaggio,

in quanto memoria/profezia, in *Verso Siena*, è un ricordo che deflagra alla presenza di un "mio Dio" gittò "la maschera/e fulminò il ribelle": è una profezia che riconoscerà nella figura muliebre la portatrice di un messaggio che va al di là della sfera esperienziale. In *Satura* e nelle raccolte successive traspare lo sgomento del passaggio che dall'analogia e dalla mitografia porta all'ironia con il riaggancio alla negatività degli *Ossi di seppia*. Dalle prose del *reporter* si addensano altri motivi in varie direzioni: il viaggio diventa un paradossale percorso di formazione con un *tu*, non promotore di conoscenza, ma con un *tu*, inteso come realtà coscienziale; è nell'immaginario di un *io* immobile che si libra un "itinerare" fantasmatico. L'ultimo percorso rinvia anche ad una circostanza biografica: l'incontro, nel gennaio del 1949, con Maria Luisa Spaziani, la *donna-volpe* dei *Madrigali privati*, molto diversa da Irma Brandeis. Il ciclo della *donna-volpe* (1949-1954) determina un'inversione che permea l'ultimo periodo di *Buferà*. Il codice generativo della poesia montaliana è, però, nel tramite delle *Lettere* e degli *autografi* del Fondo Spaziani, che ci consente di acquisire nuovi dati che contribuiscono a chiarire per mutazione parole-chiave e a distinguere i tratti di Volpe da quelli di Clizia. Montale non ha creato nulla dalla pura invenzione, perché la sua poesia parte dalla cornice biografica; dalle *Lettere* si disvela l'ambi-valenza tra perdizione e salvezza, tra sacro e orroroso, compendosi la metamorfosi-agnizione della *donna-volpe*, rovesciando il mito ascetico e seve-

ro di Clizia: figura del tutto desublimata e non più stilnovistica. Alla maniera dei poeti medioevali la vicenda di Clizia rimodula, attraverso la poesia, il suo messaggio; è come se le venissero "dittate dentro" le parole e i suoi segnali: dalla Clizia-Sfinge delle *Occasioni* alla donna angelo; la lezione della "decenza quotidiana" e della moralità laica è nelle spire di questa metafisica montaliana. La presenza della donna ripropone la tradizione cristiana e figurale, trasfigurata, secondo l'indicazione del poeta stesso, in "visiting angel", "in origine, donna reale; [...] anzi dovunque, poco o punto materiale", proiettata oltre il tempo e trasferita in uno spazio senza necessità e contingenza, insignificante, ma di prodigiosa salvezza, perché all'analogia è subentrata una tecnica di sovrapposizione e di identificazione che assolve il ruolo dell'allegoria. "Immanenza e trascendenza, rileva Montale, in *Interazioni (Intervista immaginaria, 1946)*, ora in *Sulla poesia (1976)*, non sono separabili, e farsi uno stato d'animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo di parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure provarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto". La coscienza dilacerata di questa contraddizione investe in modo ambivalente questa condizione di contrasto, che, con un infiltrarsi di evocazioni e di impenetrabili accadimenti, censura ironicamente le nozioni del linguaggio codificato.

FRANCESCO DURANTE, *Italoamericana*, Milano, Mondadori, 2001.

Il primo volume dell'antologia di Francesco Durante *Italoamericana*, apprestata per la Mondadori è una pietra miliare per la conoscenza delle mille strade che portarono gli italiani negli Stati Uniti, a partire dalla data epocale del 1776. Non è il primo lavoro in assoluto di così ampia portata, giacché possiamo subito contare altre due opere di grande rilievo sullo stesso campo come *La Storia* di Jerre Mangione e Ben Morreale (1996) e *Gli italiani al Nuovo Mondo* di Emilio Franzina (1995); ma ha, d'altro canto, il merito di integrarne l'analisi con la proposta di una gran messe di testi tratti dalle opere di ben cinquanta autori (distribuiti nei primi cent'anni, fino al 1880), serviti da un imponente apparato di profili biografici e da una finale esaustiva lista bibliografica.

La scoperta è di quelle forti, giacché finora il mondo italoamericano più noto era quello dell'ultimo secolo e concentrato su pochi nomi più o meno diventati canonici sul versante più strettamente finzionale o testimoniale (dalla generazione di Pascal D'Angelo a quella di Pietro Di Donato fino a Don DeLillo). Naturalmente il secolo buono preso in considerazione in questo primo volume è quanto mai screziato di esperienze: in America si va per affari, per esplorare, per viaggiare, per rifugiarsi, per evangelizzare, per sperimentare nuove politiche e nuove culture. Il nodo cruciale è all'altezza del Risorgimento, più o meno coevo di eventi come lo spostamento epico della

Frontiera del West e la Guerra di Secessione. Mondo laico e mondo cattolico si fronteggiano in America, c'è il giornale filosabaudo "L'Eco d'Italia" (fondato e diretto da Giovanni F. Secchi De Casali) e ci sono, dall'altra parte, i fortunosi e poi riusciti tentativi di costruire sotto altri cieli le parrocchie, veri avamposti di una fede che in Suor Blandina, Madre Cabrini e monsignor Scalabrini celebra i suoi campioni più famosi. Si sprecano i personaggi e le avventure davvero romanzesche di questo passaggio oltre Atlantico: l'odissea di militari quali Carlo C. Di Rudio, scampato al massacro di Litile Big Horn, e Orazio de Attellis, di politici quali Piero Maroncelli (voltosi alla musica e all'esoterismo) e Giuseppe Garibaldi, (nel cui nome si costituì la "Garibaldi Guard", poi confluita nel 39° Rgt nelle file dei Nordisti, con oltre 200 ufficiali e tre generali), letterati e organizzatori di cultura come il mitico Lorenzo Da Ponte e Carlo Bellini, primo italiano ad avere una cattedra universitaria negli States.

Alla generazione risorgimentale seguì quella che si identifica oramai con la grande emigrazione, quella che conosciamo di più. Partirono con artigiani e professionisti le masse sempre più ampie dei diseredati, i più sfortunati dei quali fecero i "catenoni" (mendicanti) e i suonatori d'organo, primo stereotipo negativo degli italiani in America. La ricerca dell'Eldorado finirà a volte in miseria, ispirerà l'abbondante letteratura d'appendice che cerca di strizzar lacrime dai fedeli lettori: valga per tutti quel Francesco Saverio Rondina, autore di alcune opere di ge-

nere emigratorio di risentita sensibilità cattolica (*L'Emigrante; I derelitti, Religione e Patria; Agnese e Susanna*).

In cambio l'America darà all'Europa il Wild West Show di Buffalo Bill e il primo best seller di genere western, *A Texas Cow Boy*, dell'oriundo siciliano Charlie A. Siringo. Siamo ormai vicini alla formazione del moderno mito americano e alla vigilia del grande esodo che tra anni Ottanta dell'800 e primi vent'anni del '900 farà dirompente il fenomeno migratorio.

Sergio D'Amaro

JO PAGANO, *Nozze d'oro*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2001.

Non ha lo scatto nervoso e acrobatico di John Fante, ma ha ugualmente mestiere da vendere l'opera dello scrittore italo-americano Jo Pagano. I due vanno messi insieme per più d'una ragione: oltre che amici, anche se per metà della loro vita, sono fratelli d'anima e vicinissimi di esperienza, provenendo da famiglie di meridionali trapiantati prima in Colorado e poi alla conquista della West Coast, Los Angeles per la precisione, dove diventano sceneggiatori per le major. Entrambi appartengono ad una generazione (1906, Jo Pagano, morto nell'82, 1909, J. Fante, morto nell'83) che ha messo al centro del proprio impegno narrativo il difficile cammino della famiglia italiana lungo la frontiera dell'America grande e avventurosa tra le due guerre (i ruggenti Venti, la depressione, Roosevelt).

Jo Pagano con *Nozze d'oro* apre la

collana "Transatlantica", diretta da Francesco Durante per l'editore Avagliano di Cava de' Tirreni. Finalmente, scrive lo stesso Durante in postfazione, abbiamo in traduzione italiana un'opera che insieme a *Mamma Lucia* di Mario Puzo e a *Umbertina* di Helen Barolini "rappresenta uno dei momenti più alti" della letteratura italo-americana. E c'è da sottoscrivere questa tesi, leggendo le pagine di *Nozze d'oro*, testo molto sensibile ai passaggi di storia e di psicologia, agile e nello stesso tempo denso nella strutturazione delle tre parti che lo costituiscono, sapiente nel dosaggio degli italianismi e nell'impasto linguistico del tutto.

Luigi e Maria, protagonisti di mezzo secolo di convivenza coniugale, iniziano la loro avventura tra le miniere del Colorado, in un remoto villaggio chiamato Coalville. Luigi è grosso e sanguigno, Maria minuta e riservata. Hanno sei figli, cambiano paese e lavoro, arriva un saloon e poi la sistemazione nel commercio in California. Robert, la voce narrante della famiglia Simone, ci informa del matrimonio e della maternità della sorella Rose, della decisione del fratello maggiore Lou di darsi alla boxe (belle le pagine sul ring, che fanno di duro film americano), della partenza per la West Coast. Uno dei piatti forti del *plot* è lo scontro tra Lou e il padre, in cui si intravede in filigrana il difficile rapporto tra la nuova e la vecchia generazione, con tutto ciò che significa in termini di valori e di progetti esistenziali (tragico il destino di Lou, che andrà a morire come soldato nella Grande Guerra). La famiglia sopravvive alle

innumerevoli traversie della vita e matura come organismo sociale, nell'ultimo rampollo dei Simone, Carl, diventato famoso disegnatore a Parigi e fiero avversario del nazifascismo. "Come voglio fa, come voglio fa", invoca per tutto il libro la madre di Robert, sentendosi schiacciata dal destino troppo più grande di tutti. In lei c'è quasi la prefigurazione dell'Italia e di tutte quelle madri-coraggio che affrontarono il salto nell'ignoto e la sfida di una nuova vita e di una nuova epoca del mondo.

Con quest'opera Jo Pagano merita una più larga divulgazione e una più attenta considerazione critica, dopo le lontane segnalazioni, pur autorevoli di Cecchi, Prezzolini, Bernari e Luigi Berti. Ci si aspetta che entri, a pieno titolo, nella non folta schiera dei migliori rappresentanti della letteratura italo-americana.

Sergio D'Amaro

GIGLIOLA DE DONATO - SERGIO D'AMARO, *Un torinese del Sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001.

Fughe, ritorni, esili, angosce, onda dopo onda, cerchio su cerchio, la vita e l'opera di Carlo Levi sembra dipanarsi senza seguire una trama unica che tenga immobile un oggetto o un fatto per descriverlo, bensì più trame in cui da vari piani prospettici l'occhio del pittore-saggista-narratore si esercita a cogliere lo spessore, la multiformità e le sfaccettature delle cose; e l'artista non si interroga sulla categoria della realtà, su ciò che si dice realtà, ma l'assume

come un dato, aprendo così la via ai contenuti secondo un realismo (comunque sia denominato, "naturalismo essenziale" in pittura, "neorealismo" in letteratura... che ricompona il *sensus communis* della vita quotidiana in un racconto soggettivo e autobiografico in partenza, oggettivo negli esiti, impegnandosi a riconoscere nel mondo popolare e contadino (allora, in Italia, senza voce) le radici di una concezione del tempo e della vita completamente diversa da quella moderna. Non meraviglia che per comprendere le istanze psicologiche e il complesso svolgimento di questa vicenda umana e artistica sia necessario mettere a fuoco, fin nei dettagli, nelle sequenze cronologiche, e, quando serve (perché no?), negli aneddoti, la vita di Carlo Levi. Terreno di non agevole esplorazione, che la nuova biografia di Gigliola De Donato e Sergio D'Amaro, già autori negli anni scorsi, di studi importanti sulla figura dello scrittore torinese (ricordiamo almeno della De Donato, dirigente della Fondazione Carlo Levi, *Le mille patrie, Uomini, fatti, paesi d'Italia*, Roma, Donzelli, 2000; e di D'Amaro, *Carissimo Puck. Lettere d'amore e di vita, 1945-1969*. Roma, Mancosu, 1994), ci consente in qualche modo di affrontare.

Una monografia dalla struttura semplice e lineare nel suo ordine cronologico, scandita in quattro parti principali di lunghezza diseguale come vuole in genere il corso della vita (*Dall'eden infantile alla scelta della pittura (1902-1926)*, *Dalle luci di Parigi alla bufera della guerra (1927-1942)*, *I valori della vita di ogni giorno*

(1943-1972), *I colori e le parole del buio (1972-1975)*), composta ognuna di brevi e concisi paragrafi, ma stratificata e complessa nella ricchezza di dati (desunti per la maggior parte da fondi d'archivio, e tanto da testi pubblicati quanto da inediti) e di riflessioni con cui accompagna la parabola artistica e letteraria di Carlo Levi. Una formula saggistica che riesce, in qualche modo, ad accontentare sia il lettore interessato prevalentemente all'intreccio delle vicende, alla dimensione 'romanzesca' (di romanzo di formazione) della storia certamente non ordinaria di un uomo del secolo XX (basti leggere l'inizio del *Prologo*: "C'era una volta e c'è ancora..." Sembra l'inizio di una favola e invece è l'inizio di una storia, della vita di un uomo che si chiama Carlo Levi", 11), sia il lettore più fine ed esigente, attento alla varietà dei registri in cui si dispone l'opera di un intellettuale che ha attraversato il secolo con una forte consapevolezza della irreversibile crisi della Storia, e della necessità di operare svolte profonde nel modo di intendere il Progresso, e intransigente nel richiedere riscontri puntuali ai numerosi testi citati ed esattezza nella cronologia e nella bibliografia ragionata. Pare, insomma, che trasparenza e densità dell'opera di Levi possano qui essere colte in un solo sguardo, e intese nella loro primaria combinazione artistica, rispettivamente, come volontà di comunicare, di essere sul campo, presente come coscienza non di una classe particolare, bensì di una nuova dimensione umana e politica (in sostanza liberale socialista), e come

tensione critica della descrizione e dell'analisi delle condizioni dell'esistere, siano quelle – storicamente drammatiche – di un popolo estromesso dal cosiddetto progresso civile; siano quelle – dolorosamente personali – della inesorabile cecità (per il distacco della retina) degli ultimi anni, che comunque non impedirà allo scrittore di 'vedere' un altro mondo, non meno toccante, forse più vero, dietro il *Quaderno a cancelli*. L'itinerario entro cui si delinea l'opera di Levi, emerge così da luoghi e da tempi concreti (dalla formazione radicata nell'ambiente torinese ai lontani esordi in pittura, nel 1923, dall'adesione al gruppo di "Rivoluzione Liberale" di Piero Gobetti e poi a "Giustizia e Libertà" dei fratelli Rosselli all'esperienza traumatica ma fondamentale del confino in Lucania, dalle battaglie civili e politiche come indipendente nella sinistra italiana all'impegno letterario nei vari viaggi in Inghilterra, in Francia, in varie regioni italiane, in Germania, negli Stati Uniti, in Unione Sovietica, in India, in Cina; passando, come di anello in anello, nel succedersi degli affetti, dalle storie d'amore e d'amicizia con Vicia Gourevitch, Maria Marchesini, Paola Levi Olivetti, Linuccia Saba, alle relazioni sociali e intellettuali, movimentate da abbandoni e fughe, soggiorni temporanei e nuove partenze: la casa paterna di via Bezzecca, la residenza estiva di Alassio, Parigi, tra impegno e bohème, e, in quella vuota stanza che stava diventando l'Italia, la prigioniera, prima alle Carceri Nuove, poi a Regina Coeli con il suo "tempo-non

tempo", la clandestinità fiorentina negli anni della guerra, la residenza a Roma "eterno ricettacolo di storia", dopo la fine del conflitto, per dirigere l'"Italia Libera", fino allo studio-bazar di Villa Strohl-Fern), e dà alla ricerca artistica il sapore di una conquista sofferta, alle pagine intrise di passione intellettuale e di poesia il desiderio di un modello di vita che, se mai non dovesse corrispondere fino in fondo agli ideali perseguiti fin dalla giovinezza, può esaltare la gioia di una palingenesi, soprattutto dopo l'oscuro periodo di reclusione e isolamento umano del carcere. "Isolato dagli uomini mi volgo alle immagini – scrive Carlo Levi – richiamo i ricordi di un passato che pare pieno di luce come a trovarvi una prova della vita, una certezza oggettiva che nulla nel presente mi potrebbe fornire. Ma posso realmente parlare di un passato, di un presente, di un futuro? Tutto è qui ristretto in un punto: sono rotte le leggi e l'idea stessa del tempo [...] A qualunque oggetto mi volga, mi si palesa senza corpo: le cose stanno là, una vicina all'altra, in una pallida contemporaneità. Ripensare ad esse, è come accingersi senza ramo d'oro, a un viaggio nei paesi grigi dei trapassati: dove non è mai giorno né notte, ma un eterno crepuscolo, e non v'è spazio reale [...] Se nulla mi è dato, io debbo dare tutto, ricostruire, cavandoli di dentro a me, i termini e le distinzioni, e, senza mattoni e senza calce, riedificare la città, e, riedificata, operamente abitarla. Da dove se non dalla memoria, potrò trarre i materiali necessari?". Sarà invece – come sottolineano

gli autori – il Sud, il confino in Lucania, a fornire la memoria antichissima e vivente di questa città interiore da riedificare, il “mito” ancestrale dove l’uomo può tornare ad attingere la sua coscienza sulla terra, per abitarla: un mito non astratto dai tragici avvenimenti storici contemporanei, né inteso al di fuori della particolare situazione sociale meridionale. Il breve esilio ad Aliano diventa un nodo essenziale nella vita e, quindi, nell’opera figurativa e letteraria, nonché nella visione politica di Carlo Levi (che fa propria la questione meridionale propugnando uno Stato federativo e autonomistico), nel suo carattere, nel suo passo “arcaico e infallibile di un dio pellegrino o di un antico animale preistorico”, tra l’incessante battito della politica e la profondità interiore piena di curve e di indugi della “durata”. Levi esce ora allo scoperto, sente di germogliare da sotto la scorza dell’albero e tende l’orecchio alla notte per entrare nel cuore stesso del mondo: “La Lucania mi pare più di ogni altro, un luogo vero, uno dei luoghi più veri del mondo [...] Qui ritrovo la misura delle cose [...] le lotte e i contrasti qui sono cose vere [...] il pane che manca è un vero pane, la casa che manca è una vera casa, il dolore che nessuno intende un vero dolore. La tensione interna di questo mondo è la ragione della sua verità: in esso storia e mitologia, attualità e eternità sono coincidenti”. Ecco il “Torinese del Sud”. La gran varietà delle trame scoperte della vita di Levi sembra disporsi attorno alla conoscenza di quel “paese di crete e di

calanchi”, povero, nudo, brullo, malarico – più di un ricordo o di un’immagine, un mondo – quasi a proporre l’intera opera successiva di Levi, insieme ai fatti della sua vita (dall’amicizia con Rocco Scotellaro alle polemiche su una pittura realista e popolare, dalla stesura de *L’Orologio*, romanzo, o meglio antiromanzo che non trova sbocco in una storia, già fermatasi a Eboli, ai viaggi nei vari Sud del mondo in cerca di segni di riscatto, dall’impegno civile e politico per la Filef all’incontro con Salvador Allende) sotto una luce particolare, che è quella di una “militanza aperta”, dove penna e pennelli raccontano il mondo così come va plasmandosi, e i problemi affrontati nei libri sono uno stimolo perché vengano risolti.

Una ‘biografia’, dunque, che riesce in parte, per ora (come avvertono gli autori nella *Postilla*, ancora molto lavoro è da compiere) a presentare l’opera di Levi ad un pubblico più vasto, senza disgregarne la straordinaria complessità, e come una nuova provvisoria (tanto più se guardiamo all’imminenza del centenario) ‘introduzione a’, ‘invito alla lettura di’, piuttosto che come una consegna definitiva, e già idealmente filtrata e depurata di ipotesi, sommarie ricostruzioni, divagazioni, dell’unico (se ne esiste uno, ovviamente), possibile ritratto di Carlo Levi.

Salvatore Ritrovato

ROCCO SCOTELLARO, *L’uva puttanello e Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 2000.

Per iniziativa del Comune di Tricarico, dove Rocco Scotellaro nac-

que nel 1923, e con un'introduzione di Nicola Tranfaglia, a quasi 50 anni dalla prima edizione nei mitici "Libri del tempo", sono usciti dagli Editori Laterza, *L'uva puttanella* e *Contadini del Sud*, vale a dire l'opera in prosa del giovane poeta lucano rimasta incompiuta per la sua prematura scomparsa.

La vicenda di Rocco Scotellaro, fu la vicenda tipica di quell'intellettuale meridionale che nel clima pesante del dopoguerra fu portato dagli avvenimenti a impegnarsi fino in fondo nella lotta politica e a pagare duramente il prezzo della sua scelta.

Il tratto comune che contraddistinse questa nuova figura di intellettuale fu una carica interna generosissima, una vocazione morale, rara a riscontrarsi. E fu proprio quest'autentica vocazione morale, questa generosità a portare il giovane poeta lucano non solo a legare il suo lavoro, politico e culturale, allo sforzo di elevazione sociale della sua gente, ma anche ad accettare fino alle estreme conseguenze il suo destino di figlio di una terra contadina. Egli, infatti, non esitò ad assumere responsabilità superiori alla sua natura, fino a portarlo, a 23 anni, all'incarico di sindaco di Tricarico, un comune in cui all'epoca non era possibile operare calcoli o fare distinzioni. Le occupazioni delle terre, che tra il 1949 e il 1950 si erano estese anche in Basilicata, già terrorizzavano i proprietari e la vecchia classe dirigente che cominciò a reagire con tutti i mezzi, non esclusa la violenza ammantata di legalità. Scotellaro fu la vittima più illustre di questa reazione. Accusato, infatti, addirittura di concussione fu costretto a subire la più

dolorosa esperienza della sua vita, la prigionia, nel carcere di Matera, nella primavera del 1950. E si deve alla profonda indignazione dei compaesani, all'azione energica di uomini politici, ma soprattutto all'assistenza fraterna di Carlo Levi se fu riconosciuto innocente e assolto dal reato. Rocco Scotellaro visse dunque intensamente la logorante esperienza degli anni che seguirono la Liberazione, e da questo clima nuovo egli emerse poi con l'urgenza di un contenuto realistico nella sua opera. Ma come quasi tutti gli scrittori dell'epoca, alle prese con un neorealismo letterario, egli si mosse con qualche difficoltà. E se alla fine (sul terreno del realismo socialista allora di moda) la resa estetica della sua urgenza realistica (ma non solo quella) suscitò polemiche e discussioni, bisogna comunque affermare che i suoi scritti sempre disconfermano il mondo in cui egli vibra.

Oggi dunque che un clima di schiarita ideologica ci permette una più circostanziata classificazione storica, si è un po' tutti d'accordo a leggere l'opera di Scotellaro nei termini di una problematica di crisi, drammaticamente sofferta e non potuta risolvere: "L'ordine che non c'è – egli scrisse in una nota su *L'uva puttanella* – non lo troverete come è appunto nel grappolo d'uva ché gli acini sono di diversa grandezza anche a volere usare la più accurata sgramolatura. Questi sono acini piccoli, asprini, seppure maturi che andranno egualmente nella tina del mosto il giorno della vendemmia. Così io e il mio paese meridionale siamo l'uva puttanella, piccola e matura nel grappolo per dare il poco succo che abbiamo".

Ma torniamo ai due libri ripubblicati da Laterza.

L'uva puttanella, si sa, è quanto ci resta del disegno di romanzo autobiografico, o meglio, di memoriale, in cui Scotellaro intendeva riflettere la sua esperienza di uomo politicamente impegnato e insieme di scrittore che da quella esperienza trae ragione di ispirazione.

Da un punto di vista formale l'opera procede su toni diversi, da una narrazione, cioè, a fondo lirico, specie dove si accenna a soluzioni favolose, ad uno stile più asciutto quando nasce da una sincera disposizione realistica.

L'intreccio, molto semplice, non è privo di simboli, e di questi Scotellaro si serve per allegorizzare nella sua esperienza la situazione meridionale.

Così l'uscita dal paese per la vigna paterna, dove Rocco dopo le dimissioni da sindaco va a leggere e a studiare, ma soprattutto a ricercare un segno per l'azione futura, assume un valore rituale. È il ritorno alla terra che non tradisce, il ricorso all'intimità familiare della memoria. E in questa vigna persino le zolle e le piante hanno un potere di rievocazione. E Rocco ripercorre ad una ad una le tappe di una cronaca familiare: le storie del nonno, dello zio, del padre, e poi la sua infanzia, la sua adolescenza.

Poi Rocco diventato sindaco, a 23 anni, e i ricordi sono anche più gravi del suo incarico: Michele suicida per un sequestro, il confino di Innocenzo, la storia di Pasquale il fuochista che, disperato, si è fatto saltare in un mucchio di fuochi d'artificio.

Poi i ricordi della guerra, in una vena di sottile umorismo quando si riferisco-

no ad avvenimenti storici, ma più profondamente partecipi, più drammatici quando interessano una *famiglia*, i *figli*.

E infine gli ultimi ricordi, quelli dei quaranta giorni passati in carcere. In carcere Rocco non si sottrae a nessuno di quegli ingrati compiti che la prigione impone, ma intanto sente la sua utilità di uomo che sa leggere e scrivere, e gliene viene una dignità nuova quando riesce a dimostrare ai suoi compagni di cella, attraverso la lettura del *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi, che il suo mestiere non è un divertimento a vuoto.

Quanto a *Contadini del Sud*, ricordiamo che si tratta di confessioni e narrazioni autobiografiche di alcuni contadini meridionali, rese nell'immediatezza del loro linguaggio naturale, analogico e asintattico, con appena una spruzzata esteriore di lingua.

Nella struttura curata da Manlio Rossi Doria nell'edizione del 1954 ed oggi riproposta da Nicola Tranfaglia, comprendono soltanto cinque di quelle "vite" che, a lui commissionate da Vito Laterza, dovevano confluire in un più vasto programma di esplorazione del comportamento culturale religioso e morale dei contadini meridionali. Tuttavia da esse già risulta un'immagine singolarmente significativa dei contadini del Sud.

Così l'invalido Michele Mulieri, falegname e contadino, che lotta per anni a colpi di carta bollata e di ricorsi, di proteste, di cartelli, di invettive, è simbolo di un'eterna lotta inadeguata tra l'individuo e la burocrazia.

Così le "vite" di Chironna "evangelico", di Andrea Di Grazia e di Antonio

Laurenzana hanno in comune alcuni tratti essenziali: un'esistenza senza gioie, la grande povertà e la ferma volontà di affrontare ogni sorta di sacrifici.

Ultima tra le cinque "vite" è quella di Cosimo Montefusco, un analfabeta di 17 anni, bufalaro nella piana di Eboli e la cui più grande aspirazione è quella di avere un orto o almeno di stare a padrone a zappare e fare fossi, ma non più appresso agli animali.

Certo, come sottolineò duramente all'epoca l'intero stato maggiore del partito comunista meridionale (che in verità – ricorda onestamente Nicola Tranfaglia – sia pure un po' tardi, passato di moda il realismo socialista, riconobbe qualche anno dopo il proprio errore politico e culturale), la realtà che queste "vite" rappresentano potrebbe sembrare una realtà prepolitica, una realtà che lascia poco prefigurare le lotte contadine degli anni '50.

Ma al di là di ogni presunto "esame non storico della realtà meridionale", è proprio nel personaggio Scotellaro che bisogna fissare l'attenzione, perché è in lui che si può vedere il protagonista del libro stesso, in Rocco Scotellaro che, sia pure nei suoi limiti, sia pure nelle sue intime contraddizioni, già somiglia (per dirla con la lingua dei vari Alicata] Amendola o Napolitano, ma per svuotare dall'interno la valenza polemica delle loro argomentazioni) all'intellettuale gramsciano disposto com'egli è "a mescolarsi attivamente alla vita pratica, come costruttore, organizzatore, persuasore permanentemente perché non puro oratore".

E in tal senso gli rende giustizia Nicola Tranfaglia quando, concludendo la

sua ampia e articolata introduzione e cercando di definire l'eredità di Rocco Scotellaro, ricorda il suo "contributo originale al processo di risveglio delle masse contadine", e il "ruolo rivestito dalla sua battaglia politica e culturale nel momento in cui il centrismo era entrato in crisi e nuovi spazi potevano aprirsi alle forze della sinistra".

Domenico Di Palo

GIUSEPPE FAVATI, *Aria, Ariel*, Roma, Fermenti, 2001; ID., *Ameleto, in nome dei padri*, Firenze, Polistampa, 2001.

La generazione di Giuseppe Favati (1927), pisano trapiantato a Firenze e qui da molti anni tra i responsabili della prestigiosa rivista "Il ponte", è quella che di più nel '900 ha attraversato perigliosamente tendenze e tensioni letterarie. Favati ha dovuto confrontarsi con ermetismo, realismo e avanguardia, mettendo a dura prova la coerenza delle sue scelte e la sua sensibilità inconfutabile per i risvolti civili e politici della situazione storica. Prima di approdare a "Il Ponte", è stato animatore di altre riviste come "Nuova Repubblica" e "Quasi", non potendo essere evidentemente scrittore se non prima aver provato ad essere pienamente cittadino di una polis tutta da riformare e da costruire giorno per giorno. Del resto la sua attrezzatura linguistica e stilistica ha da subito reagito flessibilmente alle esigenze di *concordia discors* con le cose del mondo e in particolare con le vicende, le culture, i destini di un'Italia in frenetica ebollizione. Felice contingenza

per Favati, poi, trovarsi in una regione sempre viva culturalmente come la Toscana, esposta al rigore di classicismi paradigmatici e alla responsabilità di un dialogo fecondo con giacimenti eccezionali di arte e di storia.

Ebbene, non è forse vero che proprio in una Toscana civile, ordinata, euritmica, convenuta in parte alle "Giubbe Rosse", ha figliato nel '900, solo per fare pochi nomi, Ungaretti e Palazzeschi, Tozzi e Campana, mostrando una particolare tendenza all'estroversione dei linguaggi, ad una loro caratterizzazione ludica ed espressionistica, congiunta ad un acuto risentimento della ragione riflessiva e simbolica? Favati pare aver camminato in questo solco, da almeno trent'anni a questa parte (con oltre dieci titoli comprensivi di prosa e di poesia, tra cui *Ip(p)ogrammi, ah! la foresta di Compiègne, Consummest, Altr'aria per superstita*) dandosi cadenze molto asciutte e attento a non farsi irretire nella pania del pathos anche più pressante e sacrosanto, quando vibrano corde incontestabilmente più umane e correnti.

Tastiera più intima e tastiera più corale, e due titoli ultimi, *Aria, Ariel* (Roma, Fermenti) e *Ameleto, in nome dei padri* (Firenze, Polistampa, 2001), che 'suonano' questi piani intricati di coscienza, queste battaglie psichiche depositate o incastrate negli ingranaggi sempre perentori e sempre pericolanti di una lingua lucidamente dominata. Per *Aria, Ariel*, Mario Lunetta parla, in prefazione, di "Una lingua obliqua, franta, capziosamente ragionativa: da *grand rhétoriqueur* destrutturante, ma animosamente oppositivo rispetto a un vivere per così dire deretano, stupido e

osceno, in una parola indecente". *Ameleto* (sic!) antologizza con molte forbici testi già editi e mette a nudo perciò percorsi lunghi e discorsi ormai sicuri di un'intera realtà al vaglio di una generazione. La segnaletica (contro!) c'è tutta: dall'antica strada di Gramsci, a quelle che portano alla Grande Guerra (archetipo delle tragedie del '900), ai sistemi totalitari e concentrazionari (carceri, manicomio, ospedali), alla discriminazione razziale, alle esperienze alternative del '68. Ci sono i temi, le ossessioni di un buon tratto di secolo, di chi ha creduto paradossalmente nella verità e nella salvezza dell'uomo dilaniato dall'alienazione e da altri disagi di coscienza. Un secolo 'breve' ma labirintico, costruito come una città di cui si crede di conoscere i luoghi, i collegamenti, le direzioni, e di cui però si intuiscono gli assurdi cortocircuiti e le scandalose complicità, il sospetto che tutto ritorni ad una piazza senza centro, ad un mulinante ritornello che Favati riporta in uno dei suoi più ludici testi: "Via a senso unico / Via a doppio senso / Via senza senso / Via senza uscita".

Un mondo che si può nominare, ma non capire, malgrado l'arco notevole della propria esperienza: è come se Favati ci consegnasse delle mappe semibruciate, degli appunti geografici e topografici, lasciando al lettore smarrito l'attraversamento della sua e nostra "selva oscura".

Sergio D'Amaro

SERGIO CAMPAILLA, *Controcodice*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.

Una cavalcata attraverso gli ultimi cinque secoli della nostra letteratura.

Un'avventura che ha del surreale, del fantastico ed "immaginifico", che scava nei meandri della creazione artistica, cerca di coglierne l'essenza più profonda e nascosta. Una lettura "eretica" perché fuori dai canoni ortodossi della critica tradizionale, carica di una personalissima impronta; con aperture in chiave "satanica", quasi a richiamare il percorso del noto e ormai datato volume del Praz su *La carne, la morte e il diavolo*. Il nuovo volume di Sergio Campailla, *Controcodice* (ESI, Napoli) si propone come *summa* della sua instacabile attività di scrittore e insieme di studioso, eredità delle sue ricerche sul Leopardi, sul verismo verghiano, su Michelstaedter e sulla cultura ebraica, arricchito da quella singolarissima esperienza di scrittura creativa che ne aumenta l'efficacia comunicativa e didattica nella sua voluta inconsapevolezza e nel suo stesso rifiuto per il genere manualistico ed il metodo accademico.

Il percorso di Campailla prende le mosse dall'opera di Machiavelli, dal primo "controcodice", o meglio "anticodice" di tutta la letteratura italiana. Quel demoniaco e demonizzato *Principe*, «Bibbia del potere» o anche «Bibbia negativa», apre la galleria di opere e di personaggi del Campailla. Quella del diavolo viene intesa come immagine dominante la personalità machiavellica, vera essenza dell'uomo senza maschera, del Machiavelli spogliato del suo blasone, dei suoi nobiliari e dei suoi riconoscimenti. È un'immagine forse già tratteggiata in quella storia antimachiavellica che lo ha demonizzato per secoli. Ma è un'immagine che Campailla arditamente rinviene anche in Leopardi, non solo in quello

che il recanatese nel suo *Zibaldone* chiama «machiavellismo di società», ma in una convinzione più ampia che abbraccia tutta la sua antropologia e il suo pensiero poetante. Un'immagine radicata, che affiora nelle *Operette*. Machiavelli diviene sinonimo stesso di Mefistofele, e cresce in fascino in proporzione alla sua dose diabolica.

Dal mefistofelico Machiavelli, il cammino procede poi, con un grande balzo, fino a Verga, introducendo una serie di capitoli dedicati ai grandi scrittori siciliani. Tappa d'obbligo, Federico De Roberto e la saga degli Uzeda, cui sono dedicati due ampi saggi. L'autore si sofferma sulle *figure mostruose del potere*, immagini diaboliche di una vicenda politica che ha della tragico e insieme surrealistico, con riferimenti al bestiario offerto dagli *Animali parlanti* del Casti, e con accostamenti tra il parto mostruoso della protagonista Chiara (con il macabro particolare del feto immerso nell'alcol e chiuso in bottiglia) e il giorno del «parto» elettorale con la candidatura del duca d'Oragua, capo morale della famiglia Uzeda. Attraverso questi paralleli e queste ricostruzioni si evidenzia, meglio che in qualsiasi altro modo, tutta la carica antirisorgimentale derobertiana, si penetra dal profondo quello scetticismo e antistoricismo per cui bisogna che tutto cambi perché nulla cambi, secondo il noto ammonimento del principe Tancredi.

Quello su Verga, Capuana e De Roberto è uno studio su un periodo e soprattutto su una regione geografica di scrittura, quella siciliana appunto, che non stupisce il lettore abituale del Campailla, già definito «ultimo aèdo di un mondo primitivo». Il grande co-

noscitore di letteratura ebraica e mitteleuropea, infatti, è anche un ideale continuatore del fecondo filone di «sicilianità» che trova espressione nello scrittore ancora prima che nel critico, che è richiamata sin dal suo romanzo di esordio, *Una stagione in Sicilia* (1981) e che rimarrà viva, in modo più o meno evidente, in gran parte della sua produzione narrativa. Lo stesso *Viaggio americano* (1994) può intendersi in fondo come punto di incontro, crocevia e sintesi tra il tema della diaspora (di cui l'emigrazione negli Stati Uniti offre una versione moderna) e le radici culturali siciliane e meridionali. Sono le famiglie costrette ad emigrare, «una storia di individui costretti a lasciare la loro terra, nudi, senza mezzi, senza neppure conoscere la lingua. Dal vecchio mondo al nuovo mondo. Morivano, e rinascevano. Ma rinascevano da vecchi, già vecchi».

In tutta la sua ricerca, Campailla sembra partire, concettualmente e metodologicamente, dall'assunto siloniano del «doppiofondo» dell'esistenza su cui l'autore riflette nel centro del suo volume. Sembra che nella sua anima di studioso riecheggi forte l'avvertimento del *Segreto di Luca*: «Dietro ogni segreto ce n'è un altro. Strapato un velo, se ne trova uno più fitto». È questo, in fondo, che affascina l'autore-studioso-scrittore: il «doppiofondo» dell'esistenza e dell'arte. La stessa scelta degli autori, dei temi, della materia trattati risponde a questo imperativo. Saba, Malaparte, Salgari: l'indice del volume già annuncia un chiaro indirizzo. Da personaggi quasi demoniaci come Machiavelli e Malaparte, a

scrittori «dimenticati», deliberatamente «cancellati» e omessi dalla critica ufficiale come Salgari o Michelstaedter o anche Tomasi di Lampedusa. Nessun criterio selettivo preordinato; la sua scelta di campo è appunto quella di non averne, libero da costruzioni o retaggi ideologici della classica cultura accademica, con un'autentica *curiositas* da ricercatore libero, affascinato da chi questa libertà l'ha conquistata a caro prezzo o chi invece se l'è vista ripetutamente negare anche dopo molti anni dalla sua scomparsa. È il caso di Salgari, morto suicida e senza fortuna, vittima dei suoi maldestri editori, cui scrive il suo ultimo atto di accusa. Salgari viene interpretato come «fenomeno sociale», spunto per riflessioni sulla letteratura e sulla prosa in genere, e su quella crisi della narrativa italiana su cui Campailla tornerà anche nel capitolo *Un labirinto di carta*. Le saghe sul lontano mondo malese provocano una vera rivoluzione culturale e sociale, e lo fanno in modo molto più profondo di quanto finora non si continui a dire abbiano fatto *I promessi sposi*. Salgari, più di Manzoni, ha aperto la letteratura e l'arte alla media e piccola borghesia. Rivoluzionario per gli anni di Pascoli o Carducci, oggi Salgari sarebbe stato in cima alle classifiche dei libri più venduti. E lo avrebbe fatto con orgoglio e non con la bolla di «paralletteratura» che allora diedero ad uno scrittore così prolifico e famoso.

Si comprende come queste di Campailla sono strade «alternative», percorsi paralleli, sentieri poco battuti dalla critica, che portano per mano il lettore in alcune delle pieghe più nasco-

ste e affascinanti della nostra letteratura.

È una galleria inedita di personaggi, un album di famiglia della letteratura italiana che ritrae scene e uomini non ufficiali, o protagonisti conclamati, ma sempre ritratti nelle loro vesti da camera. Personaggi fotografati nel loro intimo e nei loro profili meno noti, profili inediti ed insoliti anche per gli addetti ai lavori. Una carrellata di volti senza maschera è quest'ultima fatica di Sergio Campailla. Un volo "pindarico", inteso solo nel suo coraggio, nella sua ampiezza di orizzonti, in quella libertà dai "codici" appunto, quella libertà intellettuale di osare, in quella maturità critica che lo porta ad arditissimi accostamenti e ad originali interpretazioni. Nel suo coraggio di volare alto, agganciare fili apparentemente sconnessi, nel suo intrecciare percorsi uomini e opere lontani nel tempo e nello spazio e nelle stesse categorie ermeneutiche, diverse da quelle finora abitualmente usate dalla critica. Questo di Campailla insomma è un volo libero.

Ne vien fuori una grande scrittura, anzi un grande romanzo metaletterario, grazie ad un'operazione dalla ricetta segreta, possibile solo ai grandi critici e insieme scrittori. Un'operazione in cui sono in pochi a distinguersi. Tra i più noti Pietro Citati, Mario Praz e Giovanni Macchia. Campailla non si limita a *scrivere di letteratura*; Campailla *riscrive la letteratura*, poesia o prosa che sia. Appartiene alla schiera dei saggisti con aperture narrative, forse meglio definibili come scrittori con aperture saggistiche. Nel corso delle pagine sembra prevalere quella che Ezio Raimondi battezza come «dissimulazione roman-

zesca»; una dissimulazione che non allontana dalla realtà ma quasi la focalizza nelle sue pieghe più intime, nei suoi antri più inaccessibili, in un'operazione di ricognizione di indizi che ha tutto il rigore di un'indagine poliziesca, cui aggiunge altro fascino, il fascino del racconto «dissimulato», il mistero del velo, che coprendo di sottilissimo strato, fa risaltare ancora meglio quello che nudo, lasciato visibile, rimarrebbe trascurato o omesso.

Nella sua indagine per indizi, ampio spazio non poteva non essere dedicato al dato autobiografico. È, questo, un ingrediente cardine del volume di Campailla. Ricordi, personaggi, parenti o amici o corrispondenti degli autori, ma anche luoghi, paesaggi. Campailla li lascia parlare, rovista tra carteggi e memorie autobiografiche dirette o indirette, per poter ricostruire l'uomo prima ancora che l'autore. Da Montale a Saba a Salgari fino al saggio su *Little Italy*: il percorso sembra partire dalla «vita», una vita che non si limita ai dati biografici, ma si sprigiona come spirito vitale, pulsioni affetti, dalla quale sgorga (naturalmente ma mai deterministicamente) la poesia e la prosa degli autori trattati. Esempio tra i più chiari di questo approccio lo fornisce un saggio dedicato a Montale. Campailla quasi viola la *privacy* di quello scrittore dalla scarna essenzialità tutta ligure, entra nel suo mondo privato, nel suo «orto chiuso», nel senso più connotativo e insieme denotativo e proprio del termine. Entra cioè nel suo giardino di Monterosso, quello ritratto con dovizia di particolari botanici dalla sorella di lui

Marianna; il giardino in cui il poeta ha consumato la sua «stupita fanciullezza», quella rievocata in *Fine dell'infanzia*, tra il «delirio del mare» in movimento e la chiusa immobilità dell'orto.

Paola Villani

ENZO MOSCATO, *TRIANÒN*, presentazione di Pasquale Scialò, postfazione di Giulio Baffi, Napoli, Alfredo Guida editore, 1999.

Questo testo è uno degli esempi più significativi della particolarissima e sperimentale scrittura teatrale dell'autore-attore, regista e cantante napoletano Enzo Moscato.

Moscato è, senza dubbio, uno dei maggiori e più singolari rappresentanti della drammaturgia napoletana contemporanea, accanto a Manlio Santanelli, Ruggero Cappuccio, Gennaro Pistilli, Leo de Berardinis ed al compianto Annibale Ruccello.

Il testo, pubblicato nell'edizione Guida, scaturisce dal testo madre *Luparella-Rondò*, scritto nel 1982 e messo in scena nel 1983, da cui l'autore ha tratto prima *Luparella*, poi, *Trianòn*, entrambi diretti dallo stesso autore e messi in scena dalla Cooperativa Teatrale "Gli Ipocriti".

La forma di scrittura adottata da Moscato per questo testo teatrale è quella della «sfrangiata», in parte libera, in parte legata alle forme convenzionali per giustapposizione, che rimanda sicuramente all'idea di una partitura musicale per quattro voci femminili.

Il *Trianòn*, come ricorda lo storico

della musica Pasquale Scialò nella *Presentazione*, fu uno dei tanti teatri più frequentati a Napoli all'inizio del Novecento, inaugurato nel popolare quartiere di Forcella, da Eduardo Scarpetta nel 1911. Questo teatro ospitò ogni genere teatrale e musicale "leggero": spettacoli di prosa, di varietà, di circo, oltre alla rinomata compagnia di sceneggiata Cafiero-Fumo.

Ma il testo di Moscato non è dedicato a questo spazio teatrale, il riferimento al *Trianòn* è solo allusivo, è il pretesto per evocare il carattere dei numeri teatrali, "residui alluvionali di un passato ormai lontano e definitivamente consunto che si sovrappone alla realtà dei luoghi e dei personaggi". (p. 5)

L'azione drammatica si svolge nel sottosuolo, in un'ampia cella di un carcere, detto anche *abbiscio* 'o *tammurro*, "in quanto unico medium sonoro disponibile per essere percosso dalle sventurate recluse, o esse stesse pelle-corpo risuonante, nell'estremo tentativo di poter comunicare all'esterno con le guardie". (p. 7) In questo *Trianòn*-carcere sono rinchiusi quattro prostitute, fermate per accertamenti, in seguito, ad una retata della polizia.

Protagonista della vicenda è Nanà, un'anima candida e reietta, giovane-vecchia prostituta dal trucco pesantissimo e dal piglio mascolino. Gli altri tre personaggi femminili sono Lulù 1 (antagonista, futura capo banda), Lulù 2 (principiante, fobica), Lulù 3 (romantica, melodrammatica). Questi quattro personaggi sono quattro "replicanze". Nanà ha dentro di sé i ricordi, le umiliazioni, gli orrori, i segni indelebili già

vissuti nell'esperienza di *Luparella*, però senza sdoppiamento, come naturale prolungamento di una sorte predestinata. Le altre tre figure femminili evidenziano, in modo più esplicito, la cifra di personaggi isomorfi; un segnale forte ci viene offerto dall'autore nella scelta del nome ordinato serialmente. Fanno parte tutte di un unico sottinsieme, accomunate dalla stessa condizione: schiave tra le schiave vendute al triste mercato degli spiriti e della carne.

Nonostante nella didascalia dei personaggi, l'autore abbia indicato soltanto i nomi di queste quattro prostitute, nel testo c'è la presenza narrata di altri tre personaggi invisibili: l'appuntato-secondino, carnefice sprezzante, sordo ad ogni richiesta sia pur minima delle recluse; il maniaco Pagnuttella, figura perversa che sottopone le donne di vita a raccapriccianti prestazioni e, poi, un inquietante personaggio femminile Nannina l'*Urdema Vota*, vecchia e disfatta prostituta, che si aggira cantando con voce da carrettiere, contro ogni regola, tra le celle dei reclusi, offrendosi a coloro che hanno lunghe pene da scontare.

Nel testo di Moscato il *Triandò*, come osserva giustamente Scialò, è un'ambigua identificazione tra la realtà e il luogo per eccellenza della sua rappresentazione, ossia il teatro: "*Triandò, Triandò*, che d'era stu *Triandò!* / *Triandò, Triandò*, che d'era stu *Triandò!* / - se chierevano ll'una cull'ata, / ato che nobiltà, gemma preziosa! Seh! / Carcere oscuro / galera, cancelli, priggione, chest'era stu *Triandò!*". È questo il *Triandò* di Moscato: carcere, bordello e teatro allo stesso tempo, luogo reale e mitico.

L'ambientazione di questa "sfrangiata" in un carcere rende palestinese, nella scrittura teatrale di Moscato, l'influsso di uno dei maggiori esponenti della drammaturgia europea contemporanea Jean Genet e di un grande rappresentante del teatro napoletano: Raffaele Viviani.

Infatti, *Triandò* con tutte le dovute differenze, ricorda il VI Quadro dei *Dieci Comandamenti* di Viviani, intitolato "Non commettere atti impuri", ambientato all'interno di uno stanzone del carcere di Poggioreale; nonché il dramma *Vigilanza stretta* di Genet, che ha per protagonisti un gruppo di carcerati con i loro amori e le loro tirannie.

Il maggior pregio di questo testo di Moscato è rappresentato dalla scelta linguistica, stracolma di umori, a metà strada fra lessico antico e vulgata moderna, tra termini desueti e neologismi singolari. Quella lingua che è un po' inventata, artificiale, costruita, come in "un'officina alchemica", un po' è il ricalco esagerato ed iperbolico del caos multietnico-poliglottico che ci gira attorno.

Quello di Moscato, come sottolinea Giulio Baffi nella *Postfazione*, è un viaggio dal percorso non semplice, dai continui rimandi letterari, costruito con una sintassi ed un lessico fatto di ritmi ed assonanze, di lingue (italiano, francese, inglese, tedesco, spagnolo, greco, latino...) che si fondono con quella napoletana.

È chiaro che per l'autore la lingua diventa un particolare mezzo della comunicazione teatrale.

Nunzia Acanfora

FABIO DAINOTTI, *La ringhiera*, con una nota di Vincenzo Guarracino, Bologna, Book Editore, 1998.

In questa pregevole silloge poetica, Fabio Dainotti raccoglie, come in un cerchio magico, l'ulteriore sviluppo della sua vena poetica, che osserva, con distacco e in modo dolente, il diorama della condizione dell'uomo. Con un tono elegiaco sillaba sommessamente l'elaborazione del lutto; il poeta affisa la sua attenzione al *particolare* punto di vista: non descrive le cose come *sono*, ma come le può sentire un *poeta-puer*. Le immagini sono impressionisticamente interrelate ai loro contorni sfumati; sfaldano il fuoco centrale, per far risaltare icasticamente il dettaglio. Il tratto peculiare della modernità di questa poesia è nella forma pre-logica dell'espressione; questo sguardo smagato, carico di vibrazioni emotive, era già vivo nel *Diario poetico* (1964), una sorta di noviziato, in *Latino nell'italiano (traduzioni e altre cose e Omini)* (1990), ma la modulazione del verso si rifrange contro la negatività dell'*essere*, trasformandosi in perplessa stupefazione e in fascinazione acronica, con momenti di inazione da Oblomov, ne *L'araldo nello specchio*, 1996) e *Sera* (1997). Lo stato d'animo dominante è quello dell'*idillio*, traspasano, però, in controluce le aure crepuscolari della ri/flessione che coglie il significato interno delle cose, perché esse sanno che "cosa significa il mio/fuoco, la mia follia". (*Omini*, 1990). Una diafana atmosfera di un mondo onirico emerge dalla misurata prosodia del verso: il taglio quasimodeo è coesistente alla sottile ironia. In questo laboratorio persiste un forte disincanto; l'ispirazione ironico-neocrepuscolare è sulla linea Gozzano – Saba – Quasimodo. È un verso che rinvia all'

"occhio interiore" e ad una studiata compostezza che supera resistenze o inibizioni, mentre cattura i vaghi fantasmi della creazione. Le sfumature autoironiche disvelano "una vecchia ferita che ogni tanto mi duole/mi persuadono che questo che solleva sulle aiuole/foglie morenti vento della fresca stagione, / (*Settembre*); il richiamo alle sospirose aure è sovente un delicato suggello di un'ambigua e sottile grazia stilistica; un rischioso esercizio che supporta le immagini di un breviarario dalle occasioni perdute, sublimato dalla diastole di un "cuore amoroso". Il poeta resta, però, *in limine*, "Omino vuoto nell'abito vuoto", perché "irreale" è la sua vita e non affonda "la sonda nel sociale" [...] Scrivo: "Piovaschi" (*Quasi un sonetto AA. BB.*). Attraverso questa carica implosiva tutto appare dimesso, quasi sempre uguale; "la poesia, per Dainotti, è un'operazione simbolica al quadrato", crea anche un po' per celia per inseguire spazi illimitati di "un'inesprimibile chimera": "Porta il poeta come una condanna/il volto che si volge lacrimando/sogna l'inesprimibile chimera/che lontana ama". (*La Chimera*). Un desiderio disperante dà all'*io* il trasalimento di un "rapimento amoroso", ora risaltando da un dettato purissimo di "arabeschi ingenui", (*L'araldo nello specchio. Poesie 1964-1974*, 1996), ora ritrovando nelle prospezioni interiori, identificazioni ambivalenti, lacerazioni, utopie: "Ero solo, straniato nel silenzio: / e non trovo pace. Freddo così è il mio amore/ [...] Madre, qui è l'infinito e/ ho paura, tanto grande è il mio amore". (*Alla madre*).

Distante da velleitarie riforme formali, con una misura tutta sabiana, si intravede un bisogno di solitudine e una necessità di un legame oblativo per gli altri. La *serena disperazione*, i calchi

corazziniani o morettiani afferiscono ad una condizione sublimativa, che, di volta in volta, si traduce in parole leggere, senza mai rinunciare ad un'impronta di respiro classico: "Avvertivo un senso/di scacco, d'inutile perdita. E dietro le tendine/piangevi, pioggettina". (*Pioggettina*). Il controllo del verso, interrelato al disincanto della ragione, catalizza il bisogno di cogliere l'*altra scena*, nella dissoluzione di ogni processo di conoscenza. Il poeta si guarda vivere come Des Esseintes; accetta l'inazione, per abilitarsi alla distanza mediante l'illusione (*in - ludere*): "Vorrei parlare coi tuoi occhi a lungo/ e fissamente fino a capovolgermi" o inseguire il mal d'amore: "Eppure farà bene alla salute/questo girovagare/in posti ove è possibile incontrare/una donna da amare e non amare". La vena è ne *La ringhiera* (1998), delicatamente meditativa, tale da farci ri/vivere un'aura quasi metastasiana, profilando un raccordo segreto tra il decentrarsi dell'*io* e un'identità in espansione. La temporalità frantumata è nel "brusio del tempo che scivola da clessidre infrante"; collide con la bellezza che da sola occupa il *milieu* dell'immaginazione. La dilacerazione *io - mondo* si teatralizza in un registro afasico; un'altra realtà sostitutiva, non priva di mistero, si presenta attraverso l'*oltranza* e la *visione*. La sintassi si disarticola, perimetrando scenari ora realistici ora evocativi, l'*io* si estranea nel chiuso della coscienza: la crisi della rappresentazione del reale traspare dalla cifra esistenziale dell'alterità. Un forte smarrimento, sapientemente dissimulato, è a fronte di un rispecchiamento malinconico, dove aliano immagini di purissima *naïveté*. Un *io* - perplesso ripiega su sé stesso e si disloca verso una memoria liberatrice che sfiora l'auto-confessio-

ne. La coscienza per Dainotti "non è una potenza creatrice; ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede sé stesso assistendo a quello ch'esso fa spontaneamente. E d'ordinario nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile: è, quasi, per l'artista una forma di sentimento." (Pirandello, *Un critico fantastico*). In situazioni al bivio, questo attraversamento irrompe con il bisogno della regressione e con un costante autoinganno. Sconcerta, talvolta, la chiastica condizione di *ekstasis*, data da uno iato che si delinea tra realtà vagheggiata e realtà esperita, tra "vita pensata" e "vita vissuta". La *non - vita* richiama alla mente l'immagine felice degli *intermundia* o delle misteriose voci "di dentro" che frantumano il discorso poetico in tante schegge di un microcosmo segreto. La poesia è per Dainotti anche una *digitale purpurea*; evoca, talvolta, un candore di *petali gualciti* e diventa una metafora della condizione umana. Una corrispondenza spontanea di suggestioni sabiane è nel doppio versante dell'*io*, alle prese con l'impietoso svelamento della realtà: "In nessuna arte le inconsce reminiscenze sono più frequenti che in poesia dove vengon favorite dalla natura stessa e dall'inevitabile virtù del suono, che le imprime indelebilmente nella memoria". (U. Saba, *Prose*). L'ironia, come in un processo entropico, spiazza le attese del lettore, nascondendo strategie difensive e una latente verosimiglianza, costruita sul fantasma dell'invenzione. Una *vis a tergo* deflagra, quando coglie gli involucri delle cose; i rinvii alla realtà sono quelli di "un narratore inattendibile" che opera attraverso piccoli indizi, cogliendo la sub-

stantia di ciò che appare. Il sortilegio del sogno è nella polifonia immaginativa, una diosmosi tra sensazioni fisiche e percezioni interiori attiva un filtro immunizzante che trasfigura la memoria, e l'interazione *fantasia/principio di realtà* disvela una segreta affinità con uno scenario arcaico.

È una logica non sempre e completamente dominata dal poeta; una formazione di compromesso modella i contenuti della finzione e depotenzia una coscienza che sovente entra in conflitto con sé stessa. Quando il materiale rimosso affiora, il poeta ci restituisce un malessere sfuggente di un universo disarmonico; egli quasi non si riconosce in quest'immagine: la sua presenza, lontana dalle cose, è proiettata in una realtà "autre", dilacerata tra il *milieu* dell'*io* e quello della realtà esperienziale.

Un presentimento perturbante di morte agisce sotterraneamente e l'*imago* è un piacere supplementare di un atto riparatore. La *spaltung* freudiana attraversa obliquamente questa poesia: la "dissimmetria amorosa" diventa epifania e "luogo dell'Altro"; lo sguardo del poeta rileva l'inattendibilità delle cose e la *spannung* rappresentativa si scioglie lentamente e, a tratti, tende all'epigrammatico. L'autoconfessione ingloba ogni esperienza di rinuncia, la dimensione immaginaria è sempre in sordina; il non – detto e il senso cifrato vengono improvvisamente alla luce: "Incredulo mi scopro/esanime, guarito". L'uso misurato delle pause si lega alla rimozione dell'obliquo attraverso l'ascolto del ritmo interiore. Dietro la levità del verso, "più flessibile d'un virgulto, più carezzevole d'un murmure", il tracciato è quello di un cuore che ansima: "Ora è sera/posiamo/la fronte sulla ringhiera", "è tempo di passare

all'inazione", "sdraiamoci posiamo/l'occipite sull'avambraccio". Nello spazio vuoto e disabitato, l'*io* trova il tempo per un sereno abbandono, ma ha bisogno dell'*altro* per esorcizzare la minaccia dell'irreale. Il desiderio è reso possibile dallo svelamento dell'*altro da sé*, il potere sotterico delle illusioni è filtrato da oscuri fantasmi che premono ai confini dell'*io*; l'iniziazione alla solitudine ripiega precipitosamente verso il sortilegio della vita: "Verrà il giorno che questi/trasalimenti scorderò". La quotidianità in crisi viene blandita da una parola incontinentemente sincera, tramata di una fitta rete di evocazioni e di un modo tutto sabiano d'intendere l'esistenza. Anche la tangenza con la poesia di Marino Moretti appare palese nel decentramento dell'*io* e nella fuga dalla realtà, ma il poeta "trova però la via per ritornare dal mondo della fantasia alla realtà, perché grazie alle sue doti particolari trasfigura le sue fantasie in una nuova specie di "cose vere", che vengono fatte valere dagli uomini come preziose immagini riflesse della realtà" (Freud, *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*, 1911), o nell'acuta risonanza di J. Prevert: "l'amore/del nostro amore fa passare il tempo". Per Freud il poeta rende reale l'irreale e operativo il *principio del piacere*: una componente destabilizzante è, però, nella fantasia di Dainotti, disarmante e innocente, perché solamente fantasmatica, ma con un affondo impietoso: "Scrivere è totalmente/inutile; ma vivere?" (*Vanitas Vanitatum*). Ed è qui, forse, il nodo critico essenziale da sciogliere, per comprendere il percorso elettivo della poesia di Fabio Dainotti!

DOMENICO DI PALO, *Avanti ma... (altrerime)*, Prefazione di Sebastiano Martelli, Foggia, Bastogi, 2001.

Facile, ma non troppo. È quello che si può dire in estrema sintesi della quarta raccolta di poesie di Domenico di Palo, *Avanti ma... (altrerime)* pubblicata da Bastogi, con un'attenta e lusinghiera prefazione di Sebastiano Martelli. Infatti, partendo dal testo che dà il nome alla silloge, appunto "*Avanti ma...*", un'analisi appena un po' più approfondita di una rapida lettura rivela almeno due o tre imprescindibili riferimenti avantestuali.

Leggiamo dunque la poesia eponima:

*Avanti pure
facciam la mossa
sul ponte sventola
bandiera rossa.*

*Avanti tanto
nulla si perde
sul ponte sventola
bandiera verde.*

*Avanti ma
per farla franca
sul ponte sventola
bandiera bianca.*

Il primo testo che viene in mente è, naturalmente, una canzone politica del tardo Ottocento di autore anonimo, la popolarissima "*Bandiera rossa*": "Avanti popolo, alla riscossa, / bandiera rossa, bandiera rossa; / avanti popolo alla riscossa, / bandiera rossa trionferà" con quel che segue. Il secondo testo con cui s'incrociano i versi della poesia di Mimì di Palo è l'ode risorgi-

mentale "*A Venezia*", scritta nel 1849 dal poeta e patriota Arnaldo Fusinato per la resa dell'eroica città lagunare stremata dal colera e dalla fame, come annunciato dal gondoliere di passaggio: "– Il morbo infuria, / il pan ci manca, / sul ponte sventola / bandiera bianca!–".

Questi dati potrebbero anche bastare, se non sapessimo dell'esistenza di "*Bandiera bianca*", una canzone di successo, compresa nel *long-playing* intitolato *La voce del padrone* (1981), dovuta al cantautore Franco Battiato. Per il confronto sarà sufficiente solo uno stralcio: "Quante squallide figure che attraversano il paese / com'è misera la vita negli abusi di potere. // Sul ponte sventola bandiera bianca".

Tali presupposti dimostrano con evidenza che un componimento apparentemente semplice come "*Avanti ma...*", risalente alla fine degli anni Novanta, in verità è l'esito di un'operazione raffinata, che, nell'ironica rassegna tricolore, al gusto postmoderno della *contaminatio* unisce la presa d'atto della smitizzazione di valori politici come quelli del socialismo e del comunismo, la volontà di denuncia dell'opportunistico abbandono a un procedere, se non proprio pieno di speranze, almeno colmo di attese tattiche, all'insegna del camaleontismo e magari dell'ecologismo, e la voglia di irrisione di quello che sembrerebbe un avanzamento, ma che in realtà è un moto di arretramento morale e di capitolazione ideologica.

Sulla stessa linea di ibridazione e parodizzazione si collocano testi come

“*L'aria non è nuova*”, rifacimento della lirica “*Sempre nuova è l'alba*” di Rocco Scotellaro. Qui c'è l'annuncio fiducioso di un imminente riscatto dei contadini del Sud. Nella poesia di Domenico di Palo invece, in un sarcastico ribaltamento, ai contadini meridionali si sostituiscono i professori sottopagati e armati di registro, alle teste mozze dei briganti subentrano i volti dei ragazzi bocciati, in una scuola tradizionalista e stantia dove il rinnovamento sembra precluso. Per un ex docente che ha lavorato a lungo nei licei si tratta, non senza amarezza, del momento di massima divaricazione tra prospettive di positivo mutamento e deludente riscontro della realtà scolastica e storica.

Altre parodie investono autori celebrati come Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Torquato Accetto, Ugo Foscolo e Vincenzo Cardarelli. Il sonetto “*Voi che per li occhi mi passaste l'core*” di Cavalcanti in di Palo diventa “*Tu che coi lacci mi legasti giusto*”; il sonetto cavalcantiano “*Io temo che la mia disavventura*” rimane pressoché inalterato nel titolo nella trasposizione del poeta tranese. Lo stilnovismo tragico di Cavalcanti nell'adattamento parodistico del Nostro diventa logorante rapporto corporeo che ingenera paura e terrore.

Con Dante di Palo si spinge molto più in là nella dissacrazione. Il sonetto dantesco “*Tanto gentile e tanto onesta pare*” diventa semplicemente “*Poco gentile*”. La desublimazione dell'etereo amore stilnovistico e della donna angelicata conosce anche incursioni verso il realistico, il “carnevalesco”, il

“basso” e il grottesco fino a includere la provocazione coprolalica.

La lode dell'amata che si trova nel sonetto petrarchesco “*Benedetto sia l'giorno, e l' mese, et l'anno*” in “*Maledetto sia l'giorno e l' mese e l'anno*” diviene deprecazione dell'arrendevolezza maschile alle confidenze, lusinghe e pretese femminili. Da Petrarca di Palo riprende anche il sonetto “*Solo et penso so i più deserti campi*”, che diventa “*Solo e nervoso*”, un irriverente capovolgimento della schiva solitudine petrarchesca nel vano e stressante divincolamento dell'inerte pedone dai pericoli e dai rumori delle strade invase da automobili e motociclette.

Di Torquato Accetto, più noto per il trattatello politico-morale *Della dissimulazione onesta* che per i versi, di Palo, con un'operazione anche più raffinata delle precedenti, riprende, in funzione ironicamente misogina, solo alcuni segmenti delle *Rime* col sonetto “*Null'altro so che più non mi consumi*” (con parziali corrispondenze di rima col sonetto di Accetto “*E pur l'alta bellezza, e l' duro scoglio*”).

Il celebre sonetto foscoliano “*Alla sera*” offre il destro per imbastire un gustoso inno “*Alla birra*”. Invece l'epigramma di Foscolo contro Vincenzo Monti traduttore di terza mano dell'*Iliade* (“*Questi è Monti, poeta e Cavaliere, / gran traduttor de' traduttor d'Omero*”) serve di base per il ritratto “*Di belle maniere*”, una satira politica contro il neoliberalismo disinvolto e specioso di Berlusconi: “*Questo è il berlusca / imprenditore / e cavaliere / gran corruttore / ma di belle maniere*”.

Infine “*Zanzare*” è la parodia dei

“Gabbiani” cardarelliani, simbolo di un’esistenza burrascosa e inquieta, che in di Palo diventa vita “a rischio” e senza pace per l’arrivo serale dei fastidiosi insetti.

Tale deliricizzazione, tale dissacrazione e tale abbassamento tonale non sono soltanto il frutto di un mero *divertissement*, ma soprattutto un riflesso del totale disincanto dell’intellettuale progressista giunto a un punto di non ritorno per la caduta delle ideologie e delle utopie, per la presenza di un clima politico e sociale soffocato dal qualunque, dal pecorismo, dalla massificazione e dal consumismo e perciò privo di sbocchi evidenti.

Di questa involuzione della società italiana c’è traccia già nella sezione II di *Avanti ma...*, che raccoglie componimenti scritti negli anni Ottanta. Con versi brevi e scarni, si va dall’irrisione di certe mistificanti analisi chiarificatrici (“*I grandi teorizzatori*”) alla condanna dell’improvvisazione sociologica (“*Sociologia*”), dall’osservazione di momenti di crisi nel rapporto uomo-donna (“*L’angoscia*”) al ripudio delle banalità discorsive (“*Conversazione*”). Sempre di più la vita privata mostra le sue esagerazioni, le sue ferite e le sue solitudini, che all’ombra del flusso mass-mediale coinvolgono anche *singles* di sesso femminile (“*In un senso o nell’altro*”, “*Vita privata*”, “*Insomnia 1*”, “*Insomnia 2*”). Non resta che stilare un prospetto, che non potendo più contare per il calo assiologico sull’efficace perentorietà degli antichi decaloghi, si rivela tarpato dalla provvisorietà e dall’incompletezza e rassegnato al possibilismo, al compromesso e alla per-

dità di autenticità, socialità e libertà (“*Decalogo*”).

La diagnosi impietosa della realtà sociale e storica, nella quale l’autore autoironicamente non risparmia nemmeno se stesso, prosegue con le poesie della sezione V, che raduna testi dei primi anni Novanta e fa il punto su alcuni momenti della vita politica italiana. Nel marzo del 1990 si tiene a Bologna il XIX Congresso del PCI, in cui si discutono e votano tre mozioni: una di Occhetto per la costruzione di un nuovo partito riformatore e progressista (67%), una di Ingrao e Natta, contraria all’abbandono della tradizione, del simbolo e del nome comunista (30%), e una di Cossutta, completamente avversa alla linea occhettiana (3%). In aprile si registrano due omicidi camorristici. In maggio e settembre la mafia uccide un funzionario regionale e un giudice. Il 10 ottobre Occhetto presenta il nome del futuro partito (PDS) e il simbolo dei postcomunisti (una quercia col vecchio emblema alla base). Per queste e altre evenienze le sferzate satiriche sono brevi e rapide come sventagliate di mitra: “Piccì piccini picciotti / tra cerchi e tra botti / taralli e biscotti / ecco i nuovi strambotti” (“*Strambotti*”).

Poi fra il gennaio e il febbraio del 1991, al XX Congresso del PCI celebrato a Rimini, con l’abbandono delle pregiudiziali marxiste da parte di Occhetto, si consuma la spaccatura fra gli eredi di Nilde Iotti: da una parte il Partito Democratico della Sinistra e dall’altra il movimento di Rifondazione Comunista. Tutto ciò avviene durante la sesta presidenza del Consi-

glio di Andreotti, vecchia volpe democristiana. Ecco la scudisciata del poeta: "Fra dibattiti e botti / si sono già rotti / i piccini di Iotti // E i giorni e le notti / bevendo decotti / se la ride Andreotti" ("Decotti").

Dietro le questioni di lana caprina ("La cosa 1", "La cosa 2") si profilano l'abbandono della *realpolitik* e il dileguarsi dell'utopia, cui corrispondono solo inutili vocalizzi politici ("Tale e quale"). Ad approfittare della crisi, del tracollo o della trasformazione dei vecchi partiti è ora una nuova compagine politica, Forza Italia, fondata e finanziata nel 1993 da Silvio Berlusconi, che, coalizzandosi con Alleanza Nazionale e Lega Nord, la condurrà alla vittoria nelle elezioni politiche del marzo 1994. All'uomo politico e d'affari milanese l'autore ha dedicato il già ricordato cammeo "Di belle maniere".

Alternando, come nelle precedenti raccolte, la dimensione privata alla dimensione pubblica, nel rapporto di coppia di Palo ripiega per un momento nel pudore del silenzio, affidandosi al favore dell'atmosfera, all'urgenza della necessità o al semplice e lieve contatto fisico, rimandando al futuro le parole da dire ("Tè lo dirò"). Poi, dopo la filza delle parodie amorose, trapassa ironicamente e autoironicamente al tema del disamore e del distacco ("Il senso più non ho della proprietà", "Coraggio resisti", "Fu allora").

Assieme ad altri validi autori, di Palo conferma che l'ironia non soltanto è lo stilo acuminato dell'aggressività della ragione e della critica urbana, ma anche lo scudo della difesa psicologica e dell'evasione da situazioni insostenibili:

"Questi versi a bella posta / per uscire dall'inferno" ("A bella posta"). Perciò alla poesia lirica preferisce i versi satirici ("Dici") e antifrastici. Difatti essi soli consentono di ridere delle prestazioni maldestre provocate dall'alcol e dalla precipitazione ("Madonna che fretta"), di sorridere delle difficoltà di comunicazione ("Incomunicabilità") e di compiacersi sornionamente delle occasioni gratificanti offerte dall'erotismo ("Quando ti giri").

Con "New generation", che si segnala per il calzante intreccio di italiano e inglese, lo sguardo torna nuovamente sul *milieu* sociale contemporaneo, sulle nuove generazioni plagate – anche linguisticamente – dalla persuasione occulta che impone scelte sempre più pesantemente consumistiche nel "villaggio globale" dominato dai *mass-media*. Lo scotto più pesante che una società irriflessiva e stordita deve pagare, come ribadito dalla poesia "Avanti ma...", è la perdita di riferimenti ideali sicuri che possano fare da guida. Così, mentre vi sono cittadini che in politica si schierano nettamente da una parte o dall'altra, non mancano gl'indifferenti, i furbi e quanti intrecciano legami con entrambi i "poli", perpetuando l'avvilente sudditanza di un "popolo bue" ("Bue").

Poste tali condizioni, ancora una volta il poeta passa dall'osservazione all'introspezione, per domandarsi se dal susseguirsi di giorni nutriti di morte e d'angoscia avanzi poi qualcosa per l'eclissi del soggetto ("T'avanza"). Del resto è tanta l'assuefazione alla possibilità di soffrire, che tale idea diventa un circolo vizioso che comprime i pensieri,

una mania che riduce il parlare a un argomento fisso (“*Sempre ti chiedi*”).

Dopo altri guizzi e altre schegge, l'autore sciorina una poesia nuziale e amicale sul diapason di un'anafora replicata fino al penultimo verso (“*24 versi per le nozze di un amico*”). Poi, oscillando fra timore e temerarietà, si accorge che, in fondo, alla resa dei conti il poeta viene a trovarsi spiazzato, senza interlocutori: “Se la paura fa novanta / e il coraggio duemilauno // Il poeta che ora canta / ora canta per nessuno” (“*Novanta*”). Non rimane allora che togliere il disturbo e tornare a immergersi nella vita, nel bene e nel male: “Ti sono obbligato / per il disturbo recato // Or respiro profondo / e me ne torno nel mondo” (“*Congedo*”).

Riprendendo il discorso iniziato a partire da *La bella sorte e altri versi* (1985) e continuato con *Sotto coperta* (1997), Domenico di Palo con *Avanti ma...* prosegue efficacemente il suo racconto antilirico, antifrastico e antiretorico sulla vita pubblica e privata dell'Italia di fine Novecento, privilegiando ironia e metaletteratura parodica, ma senza sacrificare il fondo emotivo e pulsionale in cui covano tutto il suo amore esistenziale e tutta la sua passione etica e politica, che danno una viva luce agli impietosi squarci minimalistici e ai taglienti frizzi satirici.

Marco I. de Santis

DOMENICO VANGONE, *Lyrice*, Scafati, C.I.D.A.C., 2001.

La precedente raccolta di poesie di Domenico Vangone, *Coccole di luna*, ri-

spettava in parte un percorso di maturazione sentimentale, con un'acquisizione delle capacità di giudicare le esperienze di vita via via raccolte, vicino, nell'organizzazione compositiva, alla struttura del canzoniere classico, com'era stata concepita da Petrarca in poi. *Lyrice*, invece, si articola su una più moderna concezione della silloge, proposta in una collezione di frammenti su cui l'intelletto è chiamato a riflettere, pur all'interno di una continuità tematica, e ad emozionarsi di fronte alle molteplici occasioni che la vita ci offre.

I fili sotterranei che uniscono i diversi racconti poetici di Domenico Vangone si aggrovigliano intorno a trame complesse, segnando gli agglomerati linguistici e orientando il lettore verso luoghi metaforici, dove il poeta spesso si rifugia; una sorta di alveo pascoliano, da cui è più facile osservare lo scorrere della vita, fissare i più intimi pensieri in cui trovano origine il filo della memoria e il sentimento amoroso, punti nodali della sua argomentazione lirica.

Esempio emblematico si rivela la poesia *La lanterna*, il cui *incipit* (“A sera”) contorna di toni bui il paesaggio, delineando solo occasionalmente gli spazi e gli slarghi panoramici. Lo sguardo è rivolto alle sfere più intime dei personaggi che popolano gli angoli nascosti del verso. Forte è l'immagine del “muro bagnato di luna / rovesciato sullo specchio del mare”, ma anche i sintagmi: *gli innamorati accesi*, *morsa degli abbracci*, *stelle intrecciate*, o lo *sguardo di lupo*, risultano collegati ad inappagabili momenti poetici, sparsi qua e là nelle liriche. Espressioni che a

loro volta si ricordano a versi come “Scottavano le labbra/per l’arsura/ e il tuo respiro/rapinava baci” in *Polvere di ovili*; all’immagine ultima del respiro ansimante si associano anche le espressioni: “quando i passi/ erano mossi da palpiti nascosti” (*Dono del destino*), ambigua, infine, risulta, in tale contesto, l’immagine delle “campane in delirio” offerta in *Giubileo*.

L’esercizio della memoria non si chiude nel patetico esercizio del ricordo o nell’angoscia di un tempo ormai irrimediabilmente perduto, ma talvolta assume, come nel *Viale dei tabacchi a Scafati*, il tono della denuncia. Serve, inoltre, a confondere le realtà immaginate, passate e presenti, fino a vedere il “correre dei platani a braccetto/ e l’acqua del Sarno scintillante/ bolle di freschezza al cielo”, avvolto in un sentimento quasi panico della natura. Con un salto pindarico il nostro autore sembra riunire il Sarno di Virgilio, cantato nel VII libro dell’*Eneide*, v. 738, ad un fiume futuro, auspicato, ma che al momento rappresenta solo il rimorso e l’offesa rivolta da tutti noi alle risorse dell’universo.

Nell’intera raccolta domina la ricerca esasperata della parola, espressione delle lacerazioni che accompagnano la lotta esistenziale di Vangone. Una realtà decontestualizzata dalla sua cornice reale, grazie ad un utilizzo di unità sintagmatiche, remi, quali *fango, silenzio, sperduto, sera, passato*, o innesti fraseologici (*l’ultimo bivacco*) o aggettivi ricavati da forme prosastiche (*rutilante*), largamente, e in maniera originale, riadattate in poesia. Le parole-chiave: *rimorso, nostalgia, destino*, aprono campi semantici intorno ai quali si

riannoda l’intera raccolta. Nell’accadimento lirico, siffatti elementi sono individuabili nei rapporti che i costrutti linguistici, le singole parole e il ritmo intrecciano con i significati. Se noi osserviamo – ad esempio – l’incipit della poesia *La rabbia del dolore*, posta all’inizio della raccolta: “Silenziose le ombre della sera”, e a seguire in *La quercia recisa*, sempre in attacco: “Invano immolo l’amara mia tristezza”, possiamo notare che la forma avverbiale (*invano*), anticipando il verbo (*immolo*), stabilisce un rapporto semantico con la forma aggettivale (*amara*), a sua volta anticipata dall’unità sostantivale (*tristezza*). Nella struttura binaria è possibile notare l’unico possessivo (*mia*), fonicamente ripetuto nella presenza invadente della occlusiva nasale *m* e della palatale anteriore *i* (*immolo, amara, invano*), da cui emerge in maniera evidente il carattere soggettivo del testo. Nella raccolta, termini diffusi sono anche *opaca, crepuscolo, confusa, sfiancate, sporco, sogno, vespro, ansie, paure* e ancora e sempre *ombra, ombre*, accanto ad essi incontriamo poi *spazi aurorali, cieli, nuvole, albe, mattini, colori rosa, fiumi, sorgenti, mari*, una meditata scelta lessicale che partecipa alla creazione di vaghe e sfumate atmosfere. Esse concorrono a delineare un paesaggio umbra-tile, spesso ammantato di toni crepuscolari, cui si affiancano parole ossessivamente ripetute come *silenzio* e *sorriso*. In tali vocaboli, si sovverte il tradizionale significato ad essi attribuito, colorando, nel ritorno cadenzato dei fonemi, di timbri e suoni, la scansione ritmica del verso; così come accade per l’adozione della forma onomatopica

gnaulii, posta in attacco della lirica del *Vicolo dei gatti*.

Quanto alla struttura versificatoria, l'attuazione continua degli *enjambements* testimonia il disagio evidente che il poeta avverte nel rapporto con la sua realtà, che non procede verso una spettacolarizzazione del dramma esistenziale, ma vive in una macerazione tutta interiore, unita al tentativo di trovare conforto e sollievo nella rappresentazione poetica. Una forza vitale si oppone però ad un possibile ripiegamento su sé stesso; il poeta Vangone non cade, nonostante la vicinanza segnalata con alcune linee crepuscolari, nel baratro della disperazione. Anche di fronte alla lacerazione profonda, dovuta al venir meno di affetti cari, il tono della poesia mantiene sul piano dei contenuti e dello stile un andamento orizzontale. In una sorta di rinnovato spirito foscoliano, il poeta si aggrappa alle illusioni che la vita gli offre per superare lo steccato dell'angoscia e diventare il protagonista assoluto nella battaglia della vita.

Senso e significato in Vangone sono diluiti e costretti nella brevità del verso, il cui tono altamente lirico tendente talora a caratterizzarsi in forme discorsive, veloci, colloquiali, esalta l'autenticità dell'espressione. Accanto all'incisività delle immagini, ai riusciti accostamenti verbali, non può sfuggire la novità semantica racchiusa nelle partiture strofiche. Lo sguardo rivolto alle cose che lo circondano, permettono a Domenico Vangone di proporre colorazioni verbali ricche di aggregazioni semiche, le quali – nella stringatezza della materia linguistica –

offrono un andamento discorsivo costumato. Talvolta si avverte qualche sussulto originato da costrutti sintattici impostati per generare forme pausate, orientati ad alleggerire le decorazioni delle immagini; in altri momenti, invece, sottolineano i pensieri, i ricordi, le tensioni al trascendente. Vangone sembra aver raggiunto una maturità tale da controllare in maniera degna l'evento espressivo, nella conquista di frammenti linguistici, di accostamenti sinestetici, dando vita a una rappresentazione del mondo che non perde la sua specifica essenzialità, la sua magia, la sua dinamicità.

La costituzione esterna dei componimenti richiama per alcuni aspetti la lezione ermetica e i versi liberi della nostra tradizione novecentesca, pur con qualche ripresa leopardiana, (in *Lenzuolo di roccia*: "i passeri fanno festa al nuovo giorno"). La colorazione e la forza della raccolta trae origine dalla edificazione strofica, dove Vangone sembra attento a soddisfare anche il proprio piacere estetico. Si prenda come testo esemplificativo, *Foglie al vento*, p. 37, e si osservi come il quadrisillabo che compone il 1° verso (*Sotto i cieli*), simmetricamente scomposto in due bisillabi, venga poi riproposto nel quartultimo verso (*La verità*), quasi come *incipit* dell'ultima parte della lirica. In maniera alternata, al 2° e al 4° verso troviamo l'ottonario, proprio della tradizione letteraria popolare, largamente adottato nelle liriche di Vangone, e al terzo verso un quinario (*si nascondono*), quasi in rima con il quinario simmetricamente riproposto al 6° verso (*non dischiudono*) e poi spar-

so nel corso della poesia. La varietà di misura del verso trova una prima forma cuspidale nel trisillabo, che sembra aprire la seconda parte del testo (*L'anima*), cui segue il settenario, la rima impropria *faville-stelle*, ripetute anafore (*L'anima, L'alito, La verità*), un novenario (*di un cuore triste e vagabondo*), dopo l'ultimo quinario posto al quart'ultimo verso, e in chiusura il senario che mi pare semanticamente integrato, nella sua forma dilatata di *climax*, con il significato racchiuso nell'espressione *come foglie al vento*, raccordata al 1° verso (*sotto i cieli*).

Vangone con le sue riflessioni contribuisce a proporci un nuovo sguardo sulle cose, a riscoprire le forme dell'*humanitas*, talvolta anche ad ammonirci, con discrezione, mediante la rappresentazione di una realtà in lento sgretolamento, spingendoci a rinforzare la nostra coscienza civica, operazione che si rivela sempre di estrema utilità, in particolare se rivolta al consolidamento della nostra attenzione all'ambiente.

Nella trasposizione poi in versi del suo *pathos* amoroso, nella raffigurazione intimistica, nel riutilizzo delle proprie reminiscenze letterarie, dà voce ai 'silenzii' dell'anima, riuscendo magicamente ad affabulare il lettore, animando luoghi e personaggi, mediante calibrate quanto geniale poetica della parola.

Luigi Montella

FRANCESCO MARRONI, *Silverdale*, Junkbooks-Edizioni della Battaglia, 2000.

Non sempre accade che un docente universitario, abituato ad un linguag-

gio critico adeguato all'analisi di testi letterari, risulti altrettanto efficace quando si cimenta nella scrittura creativa. Un notevole esempio di riuscita in tal senso è il libro di racconti di Francesco Marroni, intitolato *Silverdale*.

Il titolo prende spunto da un personaggio – Mr. Stephen Silverdale – a cui fa riferimento la protagonista del primo racconto – descritto come un uomo coraggioso che aveva salvato la vita a suo marito durante la guerra. La scelta di questo titolo può suonare ironica, dato che il coraggio – almeno inteso in senso riduttivamente ortodosso – non è certo la caratteristica distintiva dei personaggi dei racconti, quasi sempre colti in un momento dell'esistenza in cui le certezze cominciano a vacillare, le illusioni a rivelarsi tali, i bilanci fallimentari. Alcuni continuano a coltivare quelle illusioni, attraverso rimozioni o innocenti inganni, come ad esempio Mrs. Preston, che cerca di contrabbandare lettere da lei scritte come inediti di Elizabeth Gaskell. Questo tema viene ripreso anche nel secondo racconto *Sul Tamigi*, in cui troviamo Mrs. Harmsworth che rimane immersa nelle sue apparenti convinzioni che sono in realtà ambizioni frustrate. Vari racconti sono ambientati in un contesto universitario, ma ciò non deve trarre in inganno: convegni, seminari, e altre situazioni similari fungono di fatto da sfondo ed offrono lo spunto per indagare sui fondamentali sentimenti umani, sulla precarietà ed ambiguità della condizione esistenziale. L'autore non indugia sulle alchimie e i cerebralismi che talvolta caratterizzano il mondo accade-

mico: anzi il registro ironico risalta soprattutto nelle brevi descrizioni di quella realtà; lo stile è elegantemente scarno, asciutto e comunica immediatamente, direi *emotivamente* al lettore le sensazioni dei personaggi. Siamo giustamente agli antipodi di quella che è – o almeno dovrebbe essere – la funzione della critica letteraria.

Un tema che attraversa quasi tutte le storie è quello incentrato su “splendori e miserie della vita matrimoniale”: a dire il vero sono più le miserie che gli splendori, e talvolta quasi si sente aleggiare la presenza del “fantasma” di Thomas Hardy, alla cui opera Francesco Marroni si è interessato a lungo e con profondo acume. In tal senso sono estremamente eloquenti le riflessioni di Giacomo, protagonista de *L'oro di Siviglia*: “Dopo vent’anni di matrimonio Dora e io non abbiamo più nulla da dirci; si sta insieme per pigrizia e per inerzia un accordo di non belligeranza che schifo la vita! che trappola il matrimonio!” Sempre nello stesso racconto leggiamo una “scena da un matrimonio” penetrante e disarmante nello scambio di battute fra marito e moglie, uno spietato “denudamento” di stati d’animo a lungo repressi, incomprensioni, rancori che a poco a poco hanno avvelenato e inaridito il loro rapporto. Tuttavia, almeno da quanto si desume da questi racconti, tutto ciò appare inevitabile, in quanto espressione di una norma alla quale sembrerebbe che ci si debba uniformare, cercando una forma di difesa non in un’inutile ribellione ma imparando “a indossare gli abiti dell’indifferenza e del cinismo”. L’autore sembra però

suggerire che questa sequenza “ineluttabile” non debba essere attribuita al Fato, alla casualità, o a qualcosa di imperscrutabile, bensì ad un “destino” che è già in qualche modo “prevedibile” al momento dell’incontro, come leggiamo in queste acute osservazioni del narratore di un altro accattivante, inquietante racconto, intitolato *Il castello di San Giorgio*: “Probabilmente le storie degli uomini non hanno alternative: due persone che si incontrano possono vivere solamente quello che sono. Nei loro rispettivi caratteri è inscritto già l’epilogo della loro vicenda”.

Altri temi pervadono a volte palesemente, altre sotteraneamente, questi racconti che investigano con raffinata spietatezza le cosiddette miserie umane che altro non sono che ciò che emerge dal substrato essenziale della vita umana, così spesso deformato e imbellettato dai fronzoli fatui ma indispensabili al fine di mantenere una facciata in osservanza alle convenzioni perbenistiche che consentono un “buon funzionamento” della macchina sociale. A ciò non si adegua Anattolij Antònov, protagonista del racconto omonimo: intossicato di vodka, alla perenne ricerca di un’opportunità di sopravvivenza – magari sotto forma di un incarico temporaneo all’Università – attraversa la vita privo di propositi costruttivi, ma con le idee ben chiare su ciò che gli è intollerabile, come “la quotidianità senza vita, smidollata e senz’anima”.

Il fatto che il racconto *George e Nell* abbia riferimenti biografici alla vita dello scrittore inglese George Gissing – cosa peraltro non esplicitata dal nar-

ratore – e che ciò venga ignorato da un lettore non “cultore della materia”, potrebbe influire sfavorevolmente sulla efficacia comunicativa e divulgativa della storia. Questo non avviene, testimonianza ulteriore della maestria dell’autore del libro. George potrebbe essere qualsiasi intellettuale derelitto, ipersensibile ed emarginato, innamorato di una giovane prostituta, che ritorna a casa alle ore più impensate, lo fa vivere in continua apprensione, ma è in grado di restituirgli “nel cuore della notte un’immagine di innocenza invano cercata nelle altre donne” e “il calore di un respiro che profumava di fiori di arancio e di rose”. “C’era forse qualcosa di più bello di un universo sottratto al tempo, di un mondo in cui si respirava l’innocenza dell’inizio?”, si chiede retoricamente il narratore interpretando il pensiero del protagonista: leggendo le storie sembra che comunque questa dimensione vada cercata al di fuori dei canoni coercitivi imposti dai vincoli della convenzione e della monotonia avvilente della quotidianità. Ad esempio in un incontro occasionale – ma non per questo meno intenso – che il protagonista del racconto *Sul Tamigi*, un docente universitario ha, in occasione di un convegno, con una collega giapponese. Standole vicino, parlando con lei, egli ha la sensazione “di ritornare indietro nei secoli, all’ordine appartenente al mondo raffinato delle geishe in cui l’amore diviene un’arte e l’eros si sposa con la danza raffinata e sensuale dei corpi senza peccato”. Tutto ciò diviene magica realtà nel momento in cui egli avverte sulla pelle la deliziosa sen-

sazione del seno di lei che, con le mani gli copre gli occhi, sussurrando: “In certi momenti il buio è meglio della luce”.

Come il buio è meglio della luce, così il silenzio è meglio del rumore, a giudicare dalle riflessioni dei narratori e dei personaggi principali dei racconti. Ne *Il castello di San Giorgio* Paolo, ad un certo punto della vita, si rende conto che è “preferibile il disagio del silenzio alla banalità di una conversazione senza futuro”, il narratore-protagonista di *Sul Tamigi* vagheggia l’eremitaggio assoluto come condizione in cui è possibile mantenere poche, essenziali certezze, senza che queste vengano inglobate nel magma inquietante che nasce dal rapporto con gli altri esseri umani, con l’inevitabile messa in discussione delle proprie convinzioni e con l’inevitabile confusione creata dalle parole che, invece di comunicare, deformano la realtà complicandola. Meglio affidarsi ad un *disegno*, quello che è stato scritto per ciascuno, poco importa da chi e perché: forse è un disegno che ha la forma di uno scarabocchio tracciato alla rinfusa dal caso, non interpretabile semplicemente perché non c’è nulla da interpretare. Meglio la solitudine completa anche perché “uomini e donne, intrecciando le loro vite e i loro sentimenti, finiscono sempre per complicare il disegno delle loro esistenze”.

L’idea dell’assoluto eremitaggio è di fatto un paradosso voluto, che comunque rende perfettamente l’idea del senso di saturazione del protagonista nei confronti della vacuità che spesso si nasconde dietro a tante chiacchiere più o meno altisonanti a cui si viene forzatamente

sottoposti quotidianamente. È quindi preferibile – sembra suggerire l'autore – l'autoriflessione, se non altro per liberarci dai “mosconi” che ci ronzano nella mente. Nel racconto che apre la raccolta, intitolato *Silverdale* c'è un moscone vero e proprio nella stanza del protagonista, ma è anche il moscone metastorico – che rimanda ai dubbi, le ansie, le incertezze che affliggono l'esistenza – che continua a ronzargli nella mente. Alla fine della storia, grazie ad un'esperienza stravagante ma illuminante, egli constata che il “moscone” non ronzà più nella stanza della sua mente: “Finalmente aveva trovato l'uscita”.

Valerio Bruni

FRANCO BUFFONI, *Theios*, Novara, Interlinea Edizioni, 2001.

“Quando penso che io sono fatto di tante strisce – leggiamo nei *Ricordi di un impiegato* di Federigo Tozzi – che corrispondono ad altrettanti giorni, mi domando se esisto io o le cose che ora ho dinanzi agli occhi. E mi domando che cosa significa vivere”. La terza, conclusiva raccolta di *Bildung* di Franco Buffoni è quella, forse, che più esplicitamente (rispetto a *Suora Carmelitana* e altri racconti in versi e *Il Profilo del Rosa*) pone la relatività del tempo della poesia e del suo farsi “in rapporto a” la vita, come una cronaca fedele ai dettagli e alle cose di un'età trascorsa per sempre, da cui l'io risulta distaccato, anzi – complice il giovane primo lettore, destinatario – separato. Ogni poesia è come una striscia di ore giorni e anni intessuta in un arazzo vivo e cal-

do di ricordi, quasi a comporre un ‘canzoniere’ che trova solo provvisoriamente una fine nell'ultimo verso.

In principio del libro vi è uno “sdoppiamento” tra il soggetto della poesia e l'‘oggetto’ della poesia. L'autore, messo tra parentesi, ma non fuori scena, guarda ‘avanti’, in un memorare tutto presente, senza “mi ricordo” e grigi imperfetti, conversando tra presente e futuro, dove si intravede a tratti un passato più lontano (più aoristico che remoto). Sono pagine-memoria, appunti di passaggio, disegni essenziali di un *alter* familiare e diverso, dove si intrecciano i due destini quello dell'osservatore e quello dell'osservato, del fattore (poetico) e dell'attore (poetico), del *theios* (nella accezione di ‘zio’ che mi pare non possa escludere quella più nota di ‘sovrumano’, ‘divino’) e del nipote Stefano (che non elude, a sua volta, un rimando al suo poetico e religioso etimo greco). È solo un modo per restare di qua dal narrato – ridotto, è vero, in folgoranti frantumi linguistici – e per non superare quella soglia interpretativa che angustierebbe le più imprevedibili associazioni siano giocose (soprattutto nei primi testi, *La libellula è un drago volante*, *Sono un bambino fortunato*, *Il dito di Stefano in Cina...*) o enigmatiche. Donde un registro ‘antinaturalistico’, proprio di un uomo che non può capire tutto di sé, dell'infanzia, dell'adolescenza, della giovinezza, e che però non nega il loro aspetto insondabile, il mistero di quello scorrere e ritornare (eterno?) della vita, come accade, per metonimia, con i “dentini” che dalla dedica al nipote (“A Stefano a quei suoi Dentini appena in-

cominciati”) tornano nella penultima poesia, in un’altra bocca (“...Quando tuo figlio / Metterà i primi denti”).

Le sessantadue poesie si dispongono lungo un tracciato temporale che lascia ai margini i reali riferimenti cronologici e punta invece alla sordina descrittiva della crescita fisica e psicologica del protagonista e del suo interlocutore, modulando all’occorrenza il tono di una filastrocca (“Stefano parla adesso / Si fa capire ripete tutto / Proprio come un ometto / Va al gabinetto / Non fa più la cacca nel letto / Si asciuga le mani, la bocca...”, p. 15), o seguendo, con gesto umile, il corso delle età, e le conquiste, i dubbi, gli atti perplessi, il movimento ostinato del linguaggio e del corpo verso una sua chiarezza d’essere, come obiettivo però non preesistente all’esistere. In particolare il volto – parte del corpo che raccoglie in irta sintesi l’espressione dell’animo e l’evoluzione di un antico codice – si trasforma accentuando alcuni suoi tratti, perdendone altri: dalla saltellante onomatopea “faccino a cuccia / Nella pelliccia della norma” (p. 14) al “viso di un ciottolo / Liscio ancora per poco senza muschio” (p. 21), alla “faccina di quelli che alle medie [...] aspettano / Qualcuno in macchina in ritardo / Che li venga a prendere” (p. 22), alla “prima lanugine [...] / Vellutata” (p. 26) – allorché “La peluria va infittendosi, le guance / Sono già più incavate” (p. 28) –, fino a quel volto che diventa sempre più “duro” (p. 52) e “ossuto”, con le labbra che che “odorano di muschio” (p. 60). L’immagine del giovane si rivela come quella della giovinezza, una visione inse-

gnita nella nostra stessa memoria dei secoli: “Mi è lecito cantare gli ideali / Della forza della virilità / Del coraggio in un uomo giovane / il volto già indurito / Le sopracciglia sottili inarcate / I capelli legati alle spalle / Gli occhi allungati? La geometria / Del forte naso la ferita / Delle labbra a monumento / Pietra rispondono, mascherata nel vento / Di vita accatastata / Elmo da parata” (p. 63). E poi il corpo: che “spiga”, “freme” – le anche “da pirata” –, strattona come uno “stelo ancora volto”, proietta avanti la premonizione di un futuro come un’ombra già decifrata, come già ‘passato’ (si legga, per esempio, *Che mese sarà quello che mi seppellirai?*, e *Confidare in te nel tuo futuro*, ma anche, su levitante malinconia, *E mi sta davanti*), allargando il suo possesso sul mondo, restando entro i confini del mondo (sia esso militare, o sportivo, o quello delle notti tirate fino a tardi). È il profilo di una generazione disincantata ma ancora sensibile alle questioni che legano l’uomo alle “violazioni / Della casualità” (p. 54), e fatta, d’altro canto, per essere riconosciuta in un’ideale galleria di ritratti della giovinezza (come, sul tono di un minimalismo ironico e sommerso, si vede in *Mi è lecito cantare gli ideali* e in *Per ritrovarti nel milleseicento*), nonché nella natura, nel cui scenario si staglia “presenza [...] tanto più intensa / Quanto più simile a un’assenza”, ed è una delle poesie più belle che sbocciano dalla raccolta: “Comportati ben, come il sole stamattina / Che quasi tra i tigli si nasconde / Per lasciarti studiare, / Sii come lui discreto, non esibire, / Lega solo alla sostanza del calore /

La presenza tua tanto più intensa / Quanto più simile a un'assenza, / Una ventata di fiato tiepido tra i tigli / Da assaporare a occhi chiusi" (p. 53). Così le immagini colano morbidamente, sciolte alla maniera (si direbbe) di un endeausto nella cera appena scaldata di un tenue ma resistente disegno. Più di tutto conta la fusione non la coerenza razionale dei simboli, e questo spiega – in parte – come nelle raccolte di Buffoni non si impongano progetti forti, semmai sfumati contrappunti fra elementi discreti e, almeno a prima vista, discontinui; contrappunti che una struttura 'semplice', come vediamo in questo libro diviso in due parti di rispettivamente 32 e 30 testi, non può che accentuare. Spicca in tal senso il solfeggio misto dei testi – anima di un inseguimento a più voci – dove a versi dal metro regolare, dal giro ampio e sinuoso, subentrano emistichi franti e ansimanti, e a periodi avvolgenti si oppongono brusche inversioni logiche. Ecco, per fare un ultimo esempio, la poesia che chiude il libro, finemente variata fra ellissi verbali e un limpido controllo tonale: "E vedo dall'alto del mio bagno sui box / La tua calvizie giovane allargarsi / Mentre con cura virilmente scattano / Pulsanti a luce verde. Plastica / A distruggere elementi d'altra plastica / Nel paese dei balocchi, usando coloranti / Per scoprire il percorso dei vasi sanguigni / Negli interstizi degli anni. Procrea, procrea / Ragazzo mio, che la tua bellezza non si perda. / Il suono comincia a nascondersi / Nel ventre del violoncello. / Si impietrirà la piccola carie, / Saprà come non farti male".

Salvatore Ritrovato

GIULIO RICCI, *Rosedda. Costumi garganici* [1889], nuova edizione a cura di A. Del Vecchio, San Marco in Lamis C.R.S.E.C., 2001.

La vita e la personalità di Giulio Ricci sembrano avere l'impronta tipica della seconda metà dell'800. Egli nasce quando l'Italia si è appena avviata nel suo difficile viaggio unitario e muore giovanissimo quando essa aspira a diventare una potenza imperialistica. Nell'arco della sua generazione si consumano gli ultimi ideali risorgimentali e si fa strada la strategia di un potere che delude ben presto chi credeva che si abolissero privilegi e disuguaglianze. Garibaldi diventa una specie di icona, il testimone di un tempo che non c'è più. I nuovi protagonisti si chiamano Umberto I, Depretis, Crispi.

Su questo veloce sfondo storico si accampano nuovi soggetti, nuove esigenze, nuove correnti artistiche e letterarie. A livello generale il grande confronto è tra cultura romantica e cultura positivista, tra il concetto di un io irriducibile ad ogni costrizione ed un io convalidabile soltanto nei suoi legami psico-sociali e nei suoi comportamenti morali, puntualmente rilevati o prelevati da parte di una letteratura ridotta a scienza. Assieme al Risorgimento passa in Italia anche la fiducia nella scienza, l'ascolto sempre più attento per le sue tantissime realtà regionali e subregionali; e si fa pressante pure la questione sociale e quella meridionale. Cresce l'idea socialista e più forte si fa la sensibilità per la condizione delle classi lavoratrici dei campi e della crescente industria.

È in questo quadro che si sviluppa la vita e l'opera di Giulio Ricci, vissuto appena 28 anni tra il 1862 e il 1890. Malgrado l'età giovane egli riuscì a pubblicare gran parte delle sue opere, anche se non con case editrici prestigiose: poesie e novelle sul giornale di San Severo "Apulia", *Lunario di uno spostato* (tip. De Vecchi e De Girolamo, 1888) e *Rosetta-Costumi garganici* (presso la tip. Morriconi, nel 1889). Le date ravvicinate di pubblicazione fanno pensare quasi ad un'urgenza da parte dell'autore di dare alle stampe più cose possibili, forse nella previsione di una non lunga esistenza e perché già minato dal male sottile, dalla tubercolosi.

Per questa sua salute precaria ce lo possiamo rappresentare da subito come fratello d'anima dei tanti *bohémien* che non se la sentono di trasformare definitivamente la letteratura in un dossier diagnostico (e anche in questa veste, sarebbe alquanto azzardato apparentarlo per qualche tratto, che pur c'è, agli Scapigliati, che chiedono un rinnovamento delle forme e dei contenuti letterari: ma la Scapigliatura, si sa, è un movimento piuttosto assegnabile all'area dell'Italia del nord e segue altre dinamiche, soprattutto in funzione antimanzoniana). Del resto, però, Ricci si mantiene proprio su questo crinale tra tardoromanticismo e corrente veristica, tra un Aleardi e un Rapisardi (con il quale egli ha intrattenuto uno scambio epistolare purtroppo disperso), tra tardomanzoniani e verghiani.

Ricci, intanto, appartiene ad una famiglia borghese di un piccolo centro del Gargano: gli vanno stretti e la

sua classe sociale e quel villaggio che non può e non sa dialogare con lui, e che lui nondimeno ama dell'amore che si può avere per le proprie radici biologiche e biografiche, per quel richiamo del sangue che non può essere represso. La vita di Ricci è perciò tutta una contraddizione, un conflitto, una battaglia psicologica e culturale, riproduce, si direbbe, una situazione tipica leopardiana, di sindrome della siepe, della provincia o della periferia-muro.

In queste circostanze è facile identificare Ricci in uno dei ragazzi di un suo testo poetico intitolato: *In iscuola*, pubblicato sul n. 90/91 di "Apulia". Nella lirica è descritta una situazione tante volte sperimentata da chi è esperto di scuola: gli alunni seguono con gli occhi sgranati gli uccelli calamitati dalla bella stagione, e disattendono la noiosa lezione che cerca di propinarli il loro professore di Latino. Nello sguardo perso nel sole e nella primavera c'è quel desiderio, che sarà costante in Ricci, di andare oltre una pura cultura libresco e astratta e porsi in ascolto del mondo; e di andare oltre, anche, i limiti stantii di un'educazione borghese.

Ma sarà proprio il suo privilegio sociale a consentirgli la svolta della sua vita: andare a Napoli per frequentare i corsi universitari di Giurisprudenza. E qui possiamo fare una credibile supposizione: se non avesse lasciato Rignano, probabilmente non avrebbe potuto concepire novelle o romanzi veristici; sarebbe invece rimasto confinato a quel tipo di poesia di cui abbiamo una debole traccia nei pochi testi a disposizione, ospitati sul citato giornale sanseverese. È tutt'altro, comunque,

che una poesia ingenua, visto che Ricci si prova con l'elegia e con il sonetto malinconico, ma anche con un'alquanto stramba *Calascionata*, uno scherzo in versi misti di ottonari e settenari di indole quasi grottesca e funambolica. In questi testi predomina (ma l'impressione è tutta da verificare se fossimo in possesso di altre carte) un sentimentalismo che appare tutto sommato di maniera, fundamentalmente legato allo struggimento amoroso o a visioni di paesaggio. In essi, si avvertono, ciononostante, vibrazioni di sincera immedesimazione con i fantasmi dell'anima, e il forte vagheggiamento della propria terra.

È con il soggiorno e con i viaggi a Napoli, dunque, che bisogna indovinare la svolta nel percorso letterario di Ricci e la sua conversione convinta o più ferma al verismo. Dal *Lunario di uno spostato* (di cui peraltro ci auguriamo una rapida riproposizione in edizione moderna) intravediamo se non la conoscenza diretta, almeno l'influenza che ebbe su di lui Matilde Serao, restando attratto nell'orbita di una poetica più addolcita rispetto a quella di Verga e di Capuana: di un verismo, per dir così, d'istinto e con forti intrusioni di introspezione psicologica. Verismo d'istinto perché in effetti (al di là di una certa contraddizione in termini) la rappresentazione della realtà meridionale qui non è un'operazione d'anatomia, ma un atto di sensibilità innata e di partecipazione all'universo della propria comunità, ai problemi della propria piccola storia (o microstoria). Ricci si avvicina alla Serao e alle idee di Andrea Costa, uno dei

fondatori del socialismo italiano: possiamo ipotizzare che la sua sovrabbondante sensibilità tardoromantica incontrasse finalmente un centro di gravità e vi facesse orbitare un più distinto filone di reattività morale, se non politica.

In tal modo, e questa volta doppiamente, egli sente il distacco contraddittorio dal paese: la sua sensibilità, il suo più recente credo socialista, lo avvicinano e lo allontanano nello stesso tempo dal villaggio ancestrale, giacché egli elabora un più alto disegno di liberazione, impossibile in una comunità ancora immersa nell'ignoranza nella povertà. Non possiamo indovinare se e come Ricci avrebbe questa sua traccia politica, sta di fatto che per il paese egli diventa sempre più un alieno, non solo in quanto scrittore, ma anche in quanto laico e ateo.

Il gioco delle parti si arresta qua, anche perché la vita troppo breve di Ricci non consente altro. Scrive e pubblica in rapida successione, come abbiamo già detto, *Lunario di uno spostato* e *Rosedda*. Ha fretta probabilmente di vedere oggettivate le sue creature prima che scocchi l'ora fatale, intende divulgare la sua storia dei vinti, essendo anche lui in fondo un vinto.

Con *Rosedda* ci consegna il personaggio suo più compiuto, il disegno letterario più ambizioso: rappresentare insieme il suo io più riposto e i suoi conflitti, da una parte, e dall'altra, delineare una società, una comunità, di cui si sente al tempo stesso partecipe ed estraneo. *Rosedda* incarna così un messaggio di bellezza e di amore, che si eleva al di sopra del destino di un popolo ancora sprofondata nella sua ci-

viltà premoderna. La vicenda di Rosedda si intreccia con le vicende economiche e sociali del suo villaggio agricolo, si interrompe per dar spazio ad episodi minori, alla memoria delle angherie feudali, al dramma di un'epidemia di vaiolo.

Rosedda non merita di sposare don Carlo Limone, un signorotto malato dentro e fuori, simbolo della decrepita e corrotta classe dirigente meridionale. L'aridità sentimentale del marito la spingerà poi all'innamoramento per il giovane e solare Ottavio, compagno d'infanzia ritrovato a Napoli. Tuttavia Rosedda resta pura e fedele al matrimonio, e ha il coraggio di dichiarare i suoi veri sentimenti. Così il romanzo trova una sua fine eloquente, ritrova nell'interazione dei suoi attori lo slancio drammatico dei suoi più riposti moventi. Don Limone crede di punire la moglie adultera (è un motivo questo ricorrente in certa letteratura scapigliata), e invece scopre la verità: impossibile che Rosedda possa amare un uomo di tal fatta, moralmente ed esteticamente brutto, attaccato al denaro e alla conservazione della roba. Su quella dichiarazione di verità si infrange sia il basso profilo di passioni del rapace possidente, sia il tenero e infuocato sentire di Rosedda costretta comunque a reprimere il suo moto di libertà. L'uno e l'altra restano vinti dal proprio destino, travolti dall'accettazione di regole sociali che soffocano i tentativi di emancipazione e di felicità.

Il destino, si direbbe, che toccò pure al nostro autore, portato a sublimare in letteratura anche i suoi empiti rivoluzionari e a farsi suo malgrado anche lui

bohèmien, anche lui appunto "spostato", anche lui scollato dal suo ruolo, nel tramonto del Risorgimento e nella contraddittoria avanzata del progresso. L'ode che Ricci dedicò e mandò a Garibaldi, ricevendo elogi dall'Eroe dei due Mondi (purtroppo non abbiamo né poesia né lettera, ma ci soccorre la testimonianza dello studioso foggiano Villani nel suo libro *Scrittori ed artisti pugliesi*, pubblicato dall'editore tranese Vecchi nel 1904) l'ode, dicevamo, suona come un'ultima bandiera di illusione, come un estremo omaggio al passato prima che l'Italia aprisse gli occhi davanti all'ambizione crispina e a meno edificanti sogni di gloria.

Sergio D'Amaro

GIUSEPPE PATRONI GRIFFI, *Allium*, Cava de'Tirreni, Avagliano Editore, 2001.

L'ottantesimo compleanno di Giuseppe Patroni Griffi (1921-2001) segna il ritorno del grande regista alla narrativa, con questo nuovo romanzo, che coinvolge il lettore in una vicenda appassionante e ricca di risvolti imprevedibili. La trama si articola come una partitura musicale: la vicenda si svolge sulla Costa Azzurra e al centro di essa è Raoul, un giovane avvenente, che si concede ogni sorta di avventura notturna, finché non incontra una signora inglese di nome Magdalen con la quale vive una struggente storia d'amore. Una sera, però, investito da un'auto-pirata, perde una gamba, e, dopo questo incidente, nessuno sarà più attratto dal fascino del suo corpo. Magdalen è

una “donna che gli trasmetteva una tenerezza, di cui scopri, con sorpresa, di aver bisogno”; da questa protezione materna emana un “fluido paralizzante” che attira “il dominatore”: “Guarda, che non sono mai stato con una donna e non mi attirano le donne”. Raoul è un giovane raffinato, ama la musica, veste in modo ricercato, vive tra Parigi e la Costa Azzurra: è un uomo libero, anticonformista e ogni incontro è un pretesto per sfuggire alla noia, anche quello con Vaarlam che lo riporta all’immagine carezzevole del braccio diafano di sua madre. Ogni tipo di piacere è una buona occasione per degradarsi, Raoul in fondo, cerca solo un asilo al cuore e forti emozioni. L’ultimo suo *escamotage*, prima della tragica notte, è quello dell’aglio, ne vuole ricavare un insolito profumo: l’aglio, (*allium*) non il *sativum*, ma quello *neapolitanum* dall’intenso potere afrodisiaco e con una fragranza tutta nostrana; egli si è attirata la punizione divina “perché è omosex”, ecco il peccato che lo ha condannato alla perdita della gamba.

Si considera “un eremita” e come Des Esseintes si diverte a riconoscere le persone dai loro odori e profumi; Mag per lui è una donna-pania e da “fantasma maligno” diventa un “essere femminile immaginario dai poteri soprannaturali”. Egli ritiene “di potersi comportare con una donna con la disinvoltura con cui si comportava nelle camere da letto degli uomini”, perché non conosce sufficientemente il codice dell’Amore cortese. Il suo mondo, fatto di candore, contrasta con le finzioni e le apparenze degli altri; l’ambi-

valenza sessuale accomuna Raoul a Mag per l’affinità dei loro gusti. Questo essere donna, secondo Raoul, è un imperdonabile difetto, perché il suo mondo “è giocato sull’iperbole anche nel nascondere brutture e sull’ironia – alla – pari”. La gamba amputata, come una sorta di mutilazione castrante, interrompe il sogno che tesseva i fili di “un armonico disegno di linee”.

Nessuno gli può più restituire il piacere del suo corpo, nemmeno la ricca protesi commissionata ad un ricco gioielliere, specializzato in automi; neppure i soldi possono restituirgli “la gamba felice”, quella del nuoto, delle corse, del ballo, quella che voluttuosamente sapeva intrecciarsi con le altre “nei tornei del piacere”, ai quali ha dedicato tanta parte della sua esistenza. L’incontro tra Mag e Raoul, dopo l’incidente, è raccontato con una stringatezza di sicuro effetto, vibra di pietà e legittima due disperazioni che si incrociano: una donna, innamorata di un giovane omosessuale, con il fascino della maturità e con un forte istinto materno.

La cognizione del dolore/piacere ha, però, un momento liberatorio: “Se io non rappresentassi per te nient’altro che un’esercitazione di recupero per tutto quanto non hai dato come madre, come io suppongo che sia, se la mia presenza nella tua vita t’avesse riempito il cuore fino ad annullarti in me [...] non avresti sopportato di vedermi ridotto così, avresti avuto la fievolezza di uccidermi. [...] Ti accontenti pur di non perdere quei miserabili spasimi anche se donati da un relitto. Come tutte le donne nei riguardi degli uomini, sei vile”. Il rapporto con

Mag diventa un allegorico messaggio di morte: il primo tentativo di suicidio fallisce, perciò si affida alle cure di Hans che l'ha salvato dalle onde infide del mare. L'estraneità verso sé stesso comincia a recuperare una nuova coscienza di sé, pronta ad adattarsi a tutto. Il rapporto con Hans ha di colpo un effetto atarassico, un nuovo slancio vitale, dopo l'incidente. La madre, invece, aveva vissuto in compagnia della sua "imago": "Guarda come ti sei ridotto, per farmi dispetto...". "Questo non me lo dovevi fare"; la sua disgrazia lo aveva reso un bel ricco mutilato! Quella triste condizione turbava chi lo aveva conosciuto con la sua passata esuberanza: Parigi era diventata per lui una palude stigia, intanto si faceva strada l'idea di aprire una piccola fabbrica di profumi dalle parti di Grasse, ritenendo pericoloso rivolgersi al padre, che gli avrebbe trovato un posto sicuramente detestabile. Il presagio della propria nullità non risparmia neppure Mag, che, a Londra, con una luce smarrita negli occhi, non regge alla sua presenza.

Che cosa avevano da dirsi su quanto era accaduto? Era stato tutto superfluo. L'inanità e la superfluità del vivere, accompagnate ad un'inquietudine neo-romantica, sono velate da una melancolia segreta. Questi personaggi dalla vitalità spregiudicata, con approdi di crudo realismo o con un racconto sullo sfondo di un disperato amore, richiamano alla memoria il dramma: *D'Amore si muore* (1958); o la figura del protagonista, che difende il suo diritto alla propria bellezza, per sottrarsi alla miseria, ci ricorda il *Ragazzo di Transtevere* (1955). Tra le pieghe del di-

scorso c'è la conquista di un rilkiano "spazio interiore"; i fantasmi dell'immaginario nascono dal culto narcisistico del protagonista che vive in un'irrealtà onirica, resa ancora più forte dall'apprezzabile tenuta stilistica della scrittura. Egli si identifica con l'immagine idealizzata di sé come dinanzi ad una realtà speculare. Il sé corporeo è una distorsione dell'onnipotenza dell'*io*; in Raoul, l'egotismo traspare da una personalità fallico-narcisistica, secondo il modello di W. Reich.

Tutto si dilacera e va in frantumi, dopo lo shock subito, e, impaurito e bisognoso di aiuto, enfatizza la propria vulnerabilità. La mancata fusione con l'oggetto primario d'amore lo porta ad un *acting out* che con/fonde l'*io* e il sé di questo personaggio: ogni azione si compie nella sfera inconscia per il controllo dell'*io* e della realtà del sé. Egli si divide in due: un *io* attivo e una personalità passiva, il cui oggetto ammirato è il corpo. Tutta la libido è diretta verso l'eccezionalità della bellezza; il corpo per Raoul è il riflesso speculare della propria immagine ed è in funzione del *principio di piacere*.

L'interazione tra l'*io* e il corpo ci riporta alla storia immaginaria di Dorian Gray con la sua paradossale disarmonia tra lo scorrere del tempo e l'immobilità dell'*io*. Il corpo è l'espansione dell'interiorità e quando vengano a mancare le occasioni di piacere, l'edonismo di un tempo si anestetizza e il corpo resta privo di emozioni. La spinta ad ignorare ogni limite, pur di trascenderlo, dirompe dal profondo desiderio di negarlo. In questo spazio di pura libertà e di anomia, il perso-

naggio propende per una condotta reichiana in cui il corpo e la mente sono direzionati verso l'*altro* come compensazione dell'energia libidica. Alcune dinamiche psicologiche dell'attrazione e della seduzione dell'*altro da sé* servono a distogliere lo sguardo dal vuoto esistenziale. L'energia pulsionale gioca un ruolo fondamentale nella personalità del "diverso"; in questo diorama c'è un impulso bovaristico "tra ciò che realmente si è e ciò che si crede di essere". Questa dualità genera una dissociazione dell'energia psichica; ogni personaggio, in questo romanzo, è in funzione del suo vero *io*, perché ogni sforzo è proteso verso l'illusione dell'*essere*. Tutte le azioni diventano "mentali", stabilendo segrete filiazioni con i personaggi di *Metti, una sera a cena* (1967), dove la "zattera del pentagono" o dell'amore promiscuo è di volta in volta punteggiata da un edonismo intellettuale, che serve a veicolare la voce dell'autore o a blandire il fantasma interiore. I personaggi di Giuseppe Patroni Griffi hanno idee ben chiare sulla loro disidentità e impiegano tutte le loro risorse in funzione della loro appagante diversità. L'universo mondano dell'equivoco svela l'acrisia del "credersi diversi da ciò che si è", il *manque* dell'*essere* esercita su di loro l'illusione (*in-ludere*) dell'autenticità. Il bisogno della voluttà crea una condizione dissociativa che è legata al sogno dell'incoscienza e all'effimero fantasma del desiderio. L'appagamento è nell'illusione vitale di essere diversi, il crudele e magico rapporto con la realtà cattura la fisicità delle sensazioni come nello spazio teatrale di A. Artaud. Ogni espe-

rienza vitale erompe dall'*eros* e desta la nostra attenzione; la seduzione dell'*altro da sé* transita attraverso l'inessenzialità e la destituzione dell'*essere*. La diversità non sempre trova un'affinità elettiva nel desiderio dell'*altro*; secondo Nietzsche, "l'uomo in preda all'eccitazione dionisiaca [...] non ha un ascoltatore a cui comunicare qualche cosa, [...] l'artista apollineo in generale, presuppone questo ascoltatore. È anzi un tratto essenziale dell'arte dionisiaca, il non riferirsi a un ascoltatore. Il servitore entusiasta di Dioniso non è compreso che dai suoi simili, [...]. Ma ci rappresentiamo un ascoltatore che assista a una sorte simile a quella di Penteo, il profano indiscreto, che fu smascherato e fatto a brani dalle menadi...".

La solitudine interiore di Raoul si nutre di voluttà, il fantasma erotico di questo personaggio è prosciugato dal suo immaginario corporeo che condiziona tutta la sua visione del mondo. Secondo Sartre, talvolta, "il corpo è l'oggetto psichico per eccellenza, *il solo oggetto psichico*"; Raoul fa di esso l'unica vera risorsa della vita: una logica irregolare, di un gioco "fuori gioco", orientato dal desiderio dell'es/presione del corpo con cui si consuma la sua alienazione e la sua ambi/valenza. La consapevolezza di perdere ogni occasione di piacere, per vivere intensamente l'incontro con l'*altro*, acuisce la vertigine del bisogno e il sentimento di nullità e di frustrazione. La mutilazione ha un effetto castrante e attiva un forte dis/investimento. La trasgressione (*tras/gredire*), nella pratica omosessuale, diventa il superamento del limite, perché nel corpo, si ricerca il piace-

re fine a sé stesso. Platone nel *Simposio* afferma che “Eros è infatti tra gli dei il più amico degli uomini, perché è il loro protettore e il medico di quei mali, la cui guarigione sarebbe per il genere umano la maggiore delle felicità. [...] In origine c'erano tre sessi umani, non due, maschio e femmina soltanto, come ora, ma ce n'era un terzo, che partecipava dell'uno e dell'altro e che, scomparso oggidì, sopravvive ancora nel nome. C'era allora un terzo sesso, l'androgino, che di fatto e di nome aveva del maschio e della femmina, e questo non esiste più, fuorché nel nome che suona un oltraggio”.

L'ambi/valenza con/fonde l'immagine coestensiva dell'*essere*; la “lacerazione cartesiana” della coscienza si riflette nel *corpo* e investe il desiderio dell'*altro*. La complicità della bellezza fisica ha consentito al personaggio di relazionare con l'*altro*, ma, quando questo legame si interrompe “l'ingorgo della libido” è irredimibile; l'*io*, nella mancata interazione con il corpo, libera la propria follia, nella dissoluzione dei confini razionali. Giuseppe Patroni Griffi, con questa storia intrigante e “trasgressiva”, pur non risparmiando particolari scabrosi, non rasenta mai la volgarità e cattura l'attenzione di chi legge con una scrittura avvolgente ed elegante.

Carlo Di Lieto

LUISA STELLA, *Le incurabili*, Napoli, Cronopio, 2001.

Questi tre racconti di Luisa Stella, nelle loro diverse articolazioni espres-

sionistiche, tendono ad una visione dostoevskiana dell'*io*; i *monologhi-stream* e i dialoghi intriganti di queste creature muovono verso un sogno farneticante della malattia dell'*essere*. Le voci provengono da un *altrove* che pertiene ad uno stato d'animo molto vicino al sentimento-limite della morte: storie di donne, in preda ad un'esistenziale crisi di nervi, ai limiti della vita, in prossimità della fine: una sorta di breviario che elabora meccanismi di difesa per una sublimazione tanatica. La loro capacità di dislocazione emotiva attraversa un registro psichico che non è mai esorbitante; lo sguardo di queste *incurabili* si posa indulgente su ogni cosa, esse sfidano il *coup de dès* della sorte per ingannare sé stesse. La fenomenologia della morte è avvertita nella sua ambivalenza: ultime esperienze umane di un *excessus vitae*, prima dell'epifania ultraterrena. Nell'oscuro groviglio psicologico di questi personaggi, in fase terminale, appare un *io diviso* che demistifica ogni spazio d'illusione. La vita per loro è una “malattia mortale” e una sofferta attesa tra la morte e la disperazione. L'inappagamento del vivere ha in sé un'amara dolcezza, il dolore compiaciuto diventa la spia degli “ameni inganni”, perché, l'implosione del lutto non troverà mai un superamento se non “fuor de la vita”. Le ruminazioni sull'esistenza (*ex-sistere*) e il piacere della condivisione della morte sono per Sallù una sorta di conforto involontario. La signora Tule (ultima mitica Thule) avverte nei sapori e negli odori un presagio dell'aldilà; il terribile nulla della vita è solamente una brutta avventura che

riguarda i vivi: “ombre proiettate da altre realtà”, estasi senza trascendenza, ai confini del corpo. La morte non esiste, perché la realtà non esiste; da Epicuro a Sartre, siamo avvezzi a queste affermazioni, ma il contagio dell’elaborazione del lutto è una camicia di Nesso di cui nessuno si può sbarazzare; è come chi scrive all’infinito la stessa cosa, “perché da una sola cosa è ossessionato”. Luisa Stella dà voce, in modo smorzato, al suo patema d’animo, mediante il camuffamento della scrittura: chi è preso dal vortice dei rimpianti, vuol catturare fino all’ultimo istante le noie, le volgarità o le occasioni mancate e per sempre perdute.

Il medico Sallù incontra la morte attraverso il disfaccimento del corpo, la malattia è una delle tante opportunità per comprendere il reale valore dell’esistenza; in questo percorso a ritroso, *le incurabili* sono tutte orfane di vita (dalla selvatica Caterina, amante dell’informe, alla signora Tule tanato-teorica); per loro, la vita è una malattia incurabile, un male senza remissione, ma che aiuta a capire il gioco delle immagini di queste tre storie che procedono su un subdolo discrimine. Questo testo si muove in un’area delimitata dall’assenza, dalla paura del transito, dalla ricerca dell’*altrove*. La rinuncia al discorso logico porta al silenzio afasico, esso si lega ad una fisicità reificata, dischiudendo sempre di più i limiti della realtà.

L’abisso del nulla è vissuto come rimozione coatta, la colpa lacera perfino la parola che diventa un mezzo inaffidabile della comunicazione da parte di chi è in procinto di trascorrere un tempo consegnato alla caducità e al solo principio di piacere.

Nella sfera dell’impensabile l’analisi freudiana è intesa come luogo dell’assenza e dell’inconscio: “Ogni volta che ho parlato – scrive Luisa Stella – chissà poi perché parliamo –, ogni volta mi sono ritrovata più sola e più minacciata: il pensiero di tutte quelle mie parole messe a dimora in cervelli altrui, mi sgominava”. In questo turbine di emozioni è difficile intravedere uno statuto razionale; la divisione dell’*io* interagisce con la malattia che è intrinseca alla realtà fenomenica. Queste creature con la loro sessualità inappagata si scontrano con i misteri della dualità femminile, che, superando l’alterità e la malattia dell’*essere*, cerca una sua sublimazione nell’*ascesi* tanaica. “La caducità”, nell’ambito del pensiero negativo, è misura dell’agire e ridonda nel punto di massima tensione nel comporre la pluralità del reale. L’esser donna, per Luisa Stella, significa travalicare ogni limite e vorticare in una dimensione di surrealtà, perché questa donna ha un ruolo weiningeriano nella pratica dell’*Erlebnis* e nel disagio di una cultura, che subisce il contagio dell’*informe*. Caterina sopporta “la minaccia della forma”, per “neutralizzare la vertiginosa attrazione che l’informe esercitava” su di lei. La *consistenza* della *forma* non salva dal timore della morte e l’elaborazione del lutto, come sentimento della mancanza e dell’assenza, suscita un furore distruttivo contro ogni tipo di valore.

La rappresentazione del nulla, in questo “intimo paludoso”, compone la logica dell’inconscio e il conflitto di un campo di forze in tensione. Questi sintomi ci consentano di cogliere “la

diversità" della malattia e una scena psichica in disfacimento: Caterina muore con la convinzione di non potersi opporre alla morte, perché è votata all'*informe*; la *forma* le fa orrore e l'afasia, prima di rovinare nel mutismo, raggiunge la sua agognata quiescenza. Le cause della sua infelicità sono da ricercarsi nel "distillato di mestizia" di un mondo cartaceo; il conflitto disperante con i genitori è "il rumore di risacca" di un dolore senza radici: è la fine di un ciclo vitale di interazioni fallimentari. "Ho bisogno di dire tutto. Ma non si può dire tutto, perché non si può [...] Invece, restiamo per anni e anni al di qua della deflagrazione e intanto abbiamo varcato da tempo immemorabile la soglia della tollerabilità". L'acuzie dello stile di Luisa Stella consegna all'oblio le ragioni del tempo; lo spaesamento, prodotto dal fantasma della negazione, esibisce come possibilità di salvezza la consapevolezza della fine di un tempo presente, vissuto come assoluto e astorico. L'angoscia della caducità muove queste creature alla costruzione di un orizzonte di senso, oltre la dimensione umana.

Il fantasma evanescente del bi/so-gno prende forma contro la morte e vive fortemente le pulsioni che non sono né abdicazione né dissociazione della femminilità: parlano allo stesso modo dell'"animale felice" delle *Elegie duinesi* di Rilke.

L'inattesa fine fa presentire l'idea del lutto; tutto, secondo Freud, in questa fase, attiva il sentimento della caducità e svilisce "il godimento del bello". Il lavoro interminabile dell'analisi opera

entro quest'orizzonte e la morte dell'*io* diventa il principio di coesione del mondo.

Il pensiero negativo si disvela attraverso il "ritorno del rimosso" e smentisce il *principio di realtà* che viene annullato dal magma onirico del *principio di piacere*. Il "tempo ritrovato" della malattia legittima la "coazione a ripetere" dell'inconscio, in un tempo-acronico. Questa categoria di pensiero, nell'*atopos* della vita, trasforma il *logos* amoroso in storie dove il corpo dà un significato vitale alla malattia, anche quando la realtà precipita nell'*informe*, in un'entropia irrimediabile. Anche il cibo diventa un modalità di comunicazione per non sentirsi esclusi, per arginare il dolore e contenerlo nella mediazione dell'eros gastronomico. Il registro simbolico, nel gioco del desiderio, ha, però, una forte presa di coscienza su questi corpi infermi, che hanno reciso ogni legame con la realtà ed interagiscono con la malattia. L'identificazione con l'oggetto evita l'orrore della perdita: una perfusione visivo-olfattiva, il freddo del gelato ad esempio, allontana i fantasmi distruttivi e l'atemporalità inconscia fa vivere i personaggi in un tempo sospeso, bloccato, ma pur sempre in dissoluzione.

Anche la morte, per Freud, è assente nel profondo, perché tutte le rappresentazioni fantasmatiche nascono da questo *io-corporeo*, che è la proiezione di un *io* malato che nega disperatamente la fine; il narcisismo di questi tre personaggi, però, vacilla, e l'onnipotenza abdica dinanzi alla nevrosi ossessiva. Il loro inconscio attiva un sistema di meccanismi difensivi che non

- Letteratura italiana - Cisalpino Istituto Editoriale Universitario - Monduzzi Editore, 2000.
- BYTE JOSEPH K., *Papere e papaveri. Tv, giornali e giornalisti a Napoli nel 2000*, a cura di Nello Cozzolino, Napoli, Magmata Ed., 2000.
- CADIOLI ALBERTO, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, Il Saggiatore, 2001.
- CALABRESE OMAR, *Breve storia della semiotica. Dai Presocratici a Hegel*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- CALABRÒ GIOVANNA (a cura di), *Il cerchio e la freccia. Studi sulla percezione del tempo nella letteratura occidentale*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.
- CAMPOLIETI GIUSEPPE, *Il Re Bomba. Ferdinando II, il Borbone di Napoli che per primo lottò contro l'Unità d'Italia*, Milano, Mondadori, 2001.
- CELLINI BENVENUTO, *Rime*. Introduzione di Vittorio Gatto, Roma, Archivio Guido Izzi, 2001.
- CERBO ANNA (a cura di), *Pensiero e immagini. Tradizione e innovazione nelle opere di Bruno e Campanella*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2001.
- CHIELLINO CARMINE, *Parole erranti. Emigrazione, letteratura e interculturalità. Saggi 1995-2000*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2001.
- CICALESE ANIELLO, *La mia prigionia. Diario 1943-1945*, Presentazione di Francesco Barra, Pompei, 2001.
- COFANO DOMENICO, *Dantismo otto-novecentesco e altri studi*, Fasano, Schena, 2000.
- COLAPIETRA RAFFAELE, *Andrea Torre giornalista e politico (1866-1940)*, Salerno, Laveglia, 2001.
- CONTE GIUSEPPE, *The seasons. Le stagioni*, translated and edited by Laura Stirtoni Hager, Introduction by Diane di Prima, Afterward by Massimo Maggioni, Chapel Hill, Annali d'Italianistica Inc., 2001.
- CONTESSA LARA, *La scalata alla fortuna*, a cura di Carlotta Moreni, Chieti, Edizioni Nobs, 2001.
- CORAZZA MICHELANGELO, *Giovanni di Rio Jordao*, Presentazione di Vito Pallabazzer, S. Eustachio di Mercato San Severino (Sa), Edizioni Il Grappolo, 2000.
- "CRITICA LETTERARIA", anno XXVIII, fasc. II, n. 107/2000.
- [Cono A. Mangieri, *Nuovi dubbi su alcune epistole attribuite a Dante*; Armando Bisanti, *A proposito degli Apologi centun di Leon Battista Alberti*; Marino Boaglio, *Manzoni: il romanzo dell'Innominato come modello di conversione*; Donatella Fedele, *La Divina e il Dottor Mistico. Lettere di Eleonora Duse ad Angelo Conti*; Tommaso Pisanti, *Il Corvo e il Cigno. La poesia di E.A. Poe*; Aurelio Benevento, *Le "Cronache" di Salvatore Di Giacomo*; Floriano Romboli, *Arturo Graf, la scienza positiva, il darwinismo sociale*; Marco Paolone, *Appunti di zoologia manganelliana*; Recensioni; Libri Ricevuti].
- DAINOTTI FABIO, *Ragazza Carla cassiera a Milano trent'anni dopo*, con sette disegni di Valerio Gaeti, Bollate (Milano), Signum Edizioni d'arte, 2001.
- D'ALOISE MARIO-DE CIOCCHIS REMO, *Il nostro amore per S. Francesco Caracciolo*, Agnone, Edizioni dell'Amicizia, 2001.

- D'AMARO SERGIO-DEL VECCHIO ANTONIO, *E così ho lasciato la mia terra. Voci, volti e ricordi degli emigrati di San Marco in Lamis*, Centro Regionale Servizi Educativi e culturali FG/27, 2001.
- D'ANGELO PASCAL, *Canti di luce*, a cura di Luigi Fontanella, Mercato San Severino (Sa), Edizioni Il Grappolo, 2001.
- D'EPISCOPO FRANCESCO, *Francesco Bruno e la letteratura meridionale*, Napoli, Cassitto, 2001.
- D'EPISCOPO FRANCESCO, *Invito a Francesco Jovine uomo e scrittore. La vita e le opere*, Campobasso, Enzo Nocera Editore, 2001.
- D'EPISCOPO FRANCESCO, "Salerno, rima d'eterno": *Alfonso Gatto poeta e prosatore*, Salerno, Edizioni "Il Sapere", 2000.
- DELLA PORTA GIOVAN BATTISTA, *Claudii Ptolomaei Magnae Constructionis. Liber Primus cum Theonis Alexandrim Commentariis*, a cura di Raffaella De Vivo, Napoli, ESI, 2000.
- DELLA PORTA GIOVAN BATTISTA, *Teatro*, Tomo primo, *Tragedie*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, ESI, 2000.
- DELLE DONNE FULVIO, *Politica e letteratura nel Mezzogiorno medievale*, Salerno, Carlone Editore, 2001.
- DE VITA GIUSEPPE, *Quadretti di vita salese. Poesie in vernacolo*, a cura di Pietro Falci, Salerno, Laveglia, 2001.
- DEXLE OTTO GERHARD, *Paradigmi del sociale. Adalberone di Laon e la società tripartita del Medioevo*, Salerno, Carlone Editore, 2000.
- DI BIASE CARMINE, *Bonaviri e l'oltre. L'opera intera*, Napoli, ESI, 2001.
- DI GIACOMO SALVATORE, *Rosa Bellavita e altri racconti*, Introduzione e cura di Toni Iermano, Cava de'Tirreni, Avagliano, 2001.
- DI PALO DOMENICO, *Avanti ma...* Prefazione di Sebastiano Martelli, Foggia, Bastogi, 2001.
- DI TELESE ALESSANDRO, *Storia di Ruggero II*, traduzione, introduzione e note di Raffaele Matarazzo, Napoli, Arte Tipografica, 2001.
- DOPLICHER FABIO, *Compleanno del Millennio*, Torino, Arago Editore, 2001.
- DURANTE FRANCESCO, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1776-1880*, vol. I, Milano, Mondadori, 2001.
- ESPOSITO VINCENZO, *La quinta stagione dell'anno* (romanzo), Cava de'Tirreni, Avagliano, 2001.
- FIAMMA GIUSEPPE, *Vincenzo Padula a cento anni dalla morte*. Prefazione di Antonio Piromalli, Acri, Fondazione "Vincenzo Padula", 2001.
- FLORENZANO GIOVANNI, *Della emigrazione italiana in America*, Salerno, Carlone Editore, 2000.
- FRASCANI FEDERICO, *Ricordando Eduardo*, Napoli, Colonnese, 2000.
- FUSINI NADIA, *Lo specchio di Elisabetta* (romanzo), Milano, Mondadori, 2001.
- GATTO VITTORIO, *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*, Napoli, Liguori, 2001.
- GERBASI VICENTE, *Mio padre l'emigrante*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Salerno, Edizioni del Paguro, 2000.

- GIANNANTONIO VALERIA, *L'universo dei sensi. Letteratura e artificio in D'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 2001.
- GIL DE BRIEDMA JAIME, *Le persone del verbo. Las personas del verbo*, a cura di Giovanna Calabrò, Napoli, Liguori, 2000.
- GIORDANO EMILIO, *Le vie dorate e gli orti. Studi leopardiani*, con una prefazione di Franca Janowski, Napoli, Liguori, 2000.
- GIULIO ROSA, *Di Fedra il cieco furor. Passione e potere nella tragedia del Settecento: "Il Crispo" di Annibale Marchese*, con l'edizione del testo, Salerno, Edisud, 2000.
- GOZZI CARLO, *Novelle*, a cura di Ricciarda Ricorda, Venezia, Marsilio, 2001.
- "GRADIVA", n. 19, Spring, 2001.
- GRANESE ALBERTO, *Lettere dal deserto. Sulla letteratura del secondo Novecento*, Salerno, Edisud, 2000.
- GRIMALDI EMMA, *Come un quadro sottosopra. Una dimensione del femminile in alcune opere di Pirandello*, Cava de'Tirreni, Avagliano, 2001.
- "HYRIA", anno XXVII, nn. 85-86, dicembre 1999-marzo 2000.
- "HYRIA", dicembre 2000-marzo 2001 [G. Iodice, *La musica nell'età dei lumi*].
- "HYRIA", 91-92, marzo-settembre 2001.
- IERMANO TONI, *La scienza e la vita. I manoscritti di Francesco De Sanctis presso la Biblioteca Provinciale "Scipione e Giulio Capone" di Avellino*, Cava de'Tirreni, Avagliano, 2000.
- ILLIANO ANTONIO, *Invito al romanzo d'autrice '800-'900. Da Luisa Saredo a Laudamia Bonanni*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2001.
- "L'IMMAGINAZIONE", 179, luglio-agosto 2001 [AA.VV., *La letteratura ceca*].
- INTORCIA PAOLA, "Io correndo a briglia sciolta...". *Furori giacobini ed illusioni legittimistiche nella poesia di Andrea Mazzarella*, estr. da "Rivista Storica del Sannio", 14, 3ª serie, a.VII, II sem. 2000, pp. 161-212.
- JOVINE FRANCESCO, *Viaggio nel Molise*, Campobasso, Enzo Nocera Editore, 2001.
- LABRIOLA GINA, *Storie della pignatta*, Introduzione di Luigi Reina, S. Eustachio di Mercato San Severino (Sa), Edizioni Il Grappolo, 2001.
- LAFFI STEFANO, *Il furto mercificazione dell'età giovanile*, Napoli, L'Ancora, 2000.
- LAMBERTINI LAMBERTO, *Sono nata a Procida. Memoria impossibile di Concetta Barra*, Napoli, Colonnese, 2001.
- LANZETTA PEPPE, *Tropico di Napoli*, Milano, Mondadori, 2000.
- LA ROCCA ARISTIDE, *L'amore randagio, spettacolo di poesia*, Napoli, "Istituto Anselmi", 2000.
- LA ROCCA ARISTIDE, *Scene Augustee (Frammento LXXX)*, Napoli, Hyria, 91-92, marzo-settembre 2001.
- LIPPOLIS GIOSI, *Getta il tuo pane sulle acque* (romanzo), Roma, Empiria, 2000.
- LUPO GIUSEPPE, *L'americano di Celenne* (romanzo), Venezia, Marsilio, 2000.
- MALINCONICO ALFONSO, *Dies ad quem* (poesie), Prefazione di Marcello Carlino, Castel Maggiore (Bo), Book Editore, 2000.
- MANDUCA PASQUALE, *New York, perdonami*, Prefazione di Sergio D'Amaro, S. Eustachio di Mercato San Severino (Sa), Edizioni Il Grappolo, 2000.

- MARAZZI MARTINO, *Misteri di Little Italy. Storie e testi della letteratura italoamericana*, Milano, Franco Angeli, 2001.
- MAUCERI ANNA, *In altre parole: un percorso nel sistema correttorio pirandelliano*, estr. da AA. VV., *Pirandello e la parola*, Agrigento, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2000.
- MAURIELLO ADRIANA, *Dalla novella "spicciolata" al "romanzo". I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori, 2001.
- MELE RINO, *Il sonno e le vigilie* (poesie), Salerno, Sottotraccia, 2000.
- MELIS ROSSANA, "Ci ho lavorato col cuore". *Ventiquattro lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio (1878-1885)*, estr. da "Studi Piemontesi", vol. XXIX, fasc. 2, novembre 2000, pp. 363-389.
- MOLINO GIUSEPPE, *Per il mondo in cerca di fortuna*. Introduzione di Giose Rimaneli, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2001.
- MONTELLA LUIGI, *Intersezioni novecentesche. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Salerno, Edisud, 2000.
- MONTELLA LUIGI, *Una poetessa del Rinascimento: Laura Terracina. Con un'antologia delle None Rime inedite*, Salerno, Edisud, 2001.
- MUSCARIELLO MARIELLA, *Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani*, Napoli, Liguori, 2001.
- NATALE MARIA ORSINI, *Francesca e Nunziata* (romanzo), 7ª edizione, Cava de'Tirreni, Avagliano, 2001.
- NIGRO RAFFAELE, *Desdemona e Cola Cola*, Firenze, Giunti, 2000.
- NIGRO RAFFAELE, *Viaggio a Salamanca* (romanzo), Torino, Arago Editore, 2001.
- "NORD E SUD", *Un secolo di Teatro napoletano (1900-2000)*, a cura di Davide Barba e Delia Morea. [Guido D'Agostino, *Editoriale*; Davide Barba e Delia Morea, *Introduzione*; Le radici del teatro napoletano: Annamaria Sapienza, *Dal San Carlino al Conservatorio*; Ettore Massarese, *Ordine ed eversione*; Da Salvatore Di Giacomo a Roberto Bracco. Paolo Sommatolo, *Salvatore Di Giacomo: il teatro come urgenza poetica*; Paola Cinque, *Interni familiari e dinamiche di coppia come metafora della condizione umana nel teatro di Roberto Bracco*; Il teatro del '900, I De Filippo e Raffaele Viviani. Ernesto Cilento, *Eduardo cent'anni... punto e a capo. Appunti per una mostra nel centenario della nascita*; Delia Moea, *Titita De Filippo: l'aristocrazia di "Filumena"*. Peppino De Filippo: *L'arte dell'uno, nessuno e centomila*; Antonia Lezza, *Viviani, genio "difficile"*; Stefania Maraucci, *Giuseppe Patroni Griffi tra drammaturgia e scena*; Vanda Monaco Westerstahl, *Roberto De Simone. La diversità irrazionale dei classici*; La drammaturgia odierna. Matteo Palumbo, *Le "piccole tragedie minimali" di Annibale Ruccello*; (a cura di) Gennaro Carillo, *Il testo raccolto. Sul pensiero teatralmente di Enzo Moscato*; Stefano de Stefano, *La scelta drammaturgia di Manlio Santanelli*; Delia Morea, *L'Avanguardia teatrale e le nuove spettacolarità*; Giuseppe Sollazzo, *Ruggero Cappuccio: l'affabulazione del linguaggio scritto*; Luisa Basile, *La musicalità, il reale, la magia: Francesco Autiero, Fortunato Calvino, Francesco Silvestri*; Teatro e società. Davide Barba, *Norma sociale e teoria del profondo nella drammaturgia napoletana del Novecento*; Francesco Somma, *Dagli stabili alla cooperazione teatrale. Il teatro di prosa*

- tra gli anni '50-'70; Mimmo Basso, *Attori in cerca di autorità*; Renato Loi, *Mezzo secolo di scenografia e costumi napoletani*].
- "OGGI E DOMANI", luglio-agosto 2001. [Speciale sui Premi Flaiano 2001].
- ONESTI POMPEO, *Il brigante* (romanzo), Napoli, Controcorrente, 2001.
- PAOLINO LAURA, *Il fratello di Madonna Laura. Spigolature di biografia petrarchesca dal Commento di Francesco Patrizi ai "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, in "Studi Petrarcheschi", n.s. XIII (2000), pp. 243-306.
- PATRONI GRIFFI GIUSEPPE, *Allium* (romanzo), Cava de'Tirreni, Avagliano, 2001.
- "IL PENSIERO POETANTE", *Angeli*, a cura di Fabio Dainotti, Torino, Genesi Editrice, 2001.
- [Premessa, Esergo. *Poesia*: Silvio Aman, *Annunzio*; Giorgio Bárberi Squarotti, *La scala degli angeli*, Ada De Judicibus Lisena, *Angeli*; Antonio Donadio, *L'ombra del volo*; Gabriela Fantato, *Fotografia per un angelo*; Gio Ferri, *L'angelo ribelle*; Vincenzo Guarracino, *L'angelo e il tempo*; Gilberto Isella, *Su squame di spazio*; Mario Luzi, *Accordo*; Ugo Marano, *Angeli contemporanei*; Alda Merini, *Angelo*; Giampiero Neri, *L'albergo degli angeli*; Emanuele Occhipinti, *Prima comunione*; Enrica Salvaneschi, *Corale*; Roberto Sanesi, *Il n'y a pas d'espace pour s'élever*; Ciro Vitiello, *Forse si levano dai vetri vigili angeli*; *Disegni*: Dodici disegni di Salvatore Carbone; *Prosa*: Pietro Citati, da *L'armonia del mondo*; Francesco D'Episcopo, *Angelo nuovo*; Carlo Di Lieto, *Angelismo e doppio nella poesia di Pirandello*; Umberto Lacatena, *Il bianco sorriso dell'angelo*; Luciano Parinetto, *Silesius ovvero la disfatta degli angeli*; Gabriele Pulli, *Un'arte della trasparenza*; Giovanni Sorrentino, *Noúς Patrikós. Paradigmi del pensare: l'Angelo dell'ultimo Dio. Note biografiche*].
- PIGNATELLI ANNA LUISA, *L'ultimo Feudo*, Prefazione di Luciana Stegagno Picchio, S. Eustachio di Mercato San Severino (Sa), Edizioni Il Grappolo, 2001.
- PINTO CARMINE, *Socialisti. Storia e cronaca della lotta politica in un paese del Mezzogiorno durante la Repubblica dei Partiti*, Salerno, Laveglia, 2000.
- PUPINO R. ANGELO, *Pirandello. Maschere e Fantasmi*, Roma, Salerno, 2000.
- PUPPA PAOLO, *Famiglie di notte*, Palermo, Sellerio, 2000.
- RAMAT S.-VITELLI F.-AYMONE R.-LUPO G.-APPELLA G., *Leonardo Sinigalli. Poeta al servizio di due Muse*, in "Poesia", febbraio 2001.
- RICCHI RENZO, *La pietà della mente* (poesie), prefazione di Mario Specchio, Firenze, Passigli Editori, 2001.
- RICCI GIULIO, *Rosedda. Costumi garganici* (romanzo). Introduzione e note di Antonio DelVecchio, San Marco in Lamis, Centro Regionale Servizi Educativi e Culturali FG/27, 2001.
- RIZZO GINO, *Metodo e intelligenza. Tre episodi dal Barocco al Verismo*, Galatina, Congedo, 2000.
- ROMAGNUOLO FRANCESCO, *Abbazie basiliche chiese e santuari del Molise*, Roma, Edizioni Nuova Impronta, 2000.
- RUSSO FERDINANDO, *A paranza sicca*, Presentazione di Enzo Moscato, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2000.
- RUSSO GIOVANNI, *E' tornato Garibaldi*, Cava de'Tirreni, Avagliano, 2000.

- SARLI EMILIO, *La bonifica nel Vallo di Diano e il suo consorzio*, Salerno, Laveglia, 2001.
- SERAO MATILDE, *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Napoli, Dante & Descartes, 2000.
- SINISGALLI LEONARDO, *Infinitesimi* (poesie), a cura di Giuseppe Tedeschi, Prefazione di Giuseppe Pontiggia, Roma, Edizioni della Cometa, 2001.
- “SOCIETAS”, a. XLIX, maggio-agosto 2001, n. 3-4.
- [Peter-Hans Kolvenbach S.I. Direttive: *Decimo anniversario della morte del P. Pedro Arrupe*; *** *Nuovo Superiore della Regione Meridionale*; F.J., *4° centenario della consacrazione del Gesù Nuovo* *** *Messaggi gratulatori*; Domenico Parrella S.I., *Gesuiti di Roccabascerana*; Michael Galea, *La chiesa del Gesù a Malta*; Pasquale Puca S.I., *P. Francesco Saverio M. D’Aria*; *** *Cappellani militari Gesuiti*; Filippo Jappelli S.I., *P. Pio Ciampa*; Pio Ciampa S.I., *1801: la Compagnia approvata in Russia*; Mario Di Dario, Giulio C. Cordara, *Una lirica*; Notiziario Missionario: *Conflitti dimenticati*; Eugenio Lo Sardo, *Il Museo Kircheriano*; Giuseppe Brancaccio, *Cristianesimo, Cina, Giappone*; P.P., *Alla scuola di Cassiodoro*; Domenico Pizzuti S.I., *SS. Trinità ed Esercizi Spirituali*; Giuliano Raffo S.I., *Alle origini dell’Università dell’Aquila*; P.P., *Le donne e la famiglia*; Maria Grazia Gargiulo, *La Croce di Lucca*; F.J., *“L’ultimo Bellarmino”*; Francesco Occhibianco, Michele Corcione S.I., *P. Vincenzo Campagna*; Segnalazioni].
- SPINAZZOLA VITTORIO, *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 2001.
- STELLA LUISA, *Le incurabili*, Napoli, Cronopio, 2001.
- STRIANO ENZO, *Il resto di niente* (romanzo), 7ª edizione, Cava de’ Tirreni, Avagliano, 2000.
- Tre catastrofi. Eruzioni, rivolta e peste nella poesia del Seicento napoletano*, a cura di G. Alfano, M. Barbato, A. Mazzucchi, Napoli, Cronopio, 2000.
- Tra poesia e filologia. Studi in memoria di Emilio Merone*, a cura di Enrico Di Lorenzo, Salerno, CUES, 2001.
- TROISI LUIGI, *Regole salernitane della salute. Libera traduzione del Regimen Salernitatis Salernitanum*, Salerno, Laveglia, 2001.
- TUSIANI JOSEPH, *Radicitus (Ritorno alle radici)*, Introduzione e traduzione di Emilio Bandiera, S. Eustachio di Mercato San Severino (Sa), Edizioni Il Grappolo, 2000.
- VANGONE DOMENICO, *Lyrice*, prefazione di Alberto Granese, Scafati, Edizione CIDAC, 2001.
- VERDENELLI MARCELLO, *Le architetture di “Palazzo Bello”. Saggi leopardiani*, Roma, Editrice Il Calamo, 2000.
- VETERE CARLA, *Le pergamene di San Gregorio Armeno, II (1168-1265)*, Prefazione di Giovanni Vitolo, Salerno, Carlone Editore, 2000.
- “VIA-VOICES IN ITALIAN AMERICANA”, vol. 11, n. 2, 2000.
- VILLANI PAOLA, *Carlo Del Balzo tra letteratura e politica*, Napoli, ESI, 2001.
- VILLUCCI ANTONIO MARCELLO, *Da un’altra stagione* (poesie). Prefazione di Maria Grazia Lenisa, Foggia, Bastogi, 2001.
- Viviani*, Catalogo della mostra: Biblioteca Nazionale di Napoli, a cura di Marcello

- Andria, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2001. [Francesco Sicilia, *Presentazione*; Mauro Giancaspro, *Viviani alla Biblioteca Nazionale di Napoli*; Luciana Viviani, *Un ubriaco di diciassette lire*; Marcello Andria, *Note di lettura*; Antonio Ghirelli, *La sua Napoli profonda*; Ferdinando Taviani, *L'inadeguato napoletano*; Goffredo Fofi, *Inattualità di Viviani*; Antonia Lezza, *Viviani: per una storia del testo*; Nicola De Blasi, *Dialetto in teatro e in città: la specificità linguistica e culturale dei personaggi di Viviani*; Valeria Tasca, *Tradurre Viviani*; Franco Mancini, *L'idea e la pratica negli allestimenti scenici degli spettacoli vivianeschi*; Renato Carpentieri, *Sul Viviani capocomico*; Valentina Venturini, *Di traverso. La tradition de la naissance e l'invenzione spreca di Raffaele Viviani*; Anna Barsotti, *Tragico e comico nel teatro di Raffaele Viviani: "musica dei ciechi" o musica per ciechi?*; Enrico Fiore, *E la tragedia uscì dalla reggia*; Paolo Puppa, *La scena handicap di Viviani*; Enzo Moscato, *Per esili ed epopée: Viviani-Joyce: un parallelo*; Francesco Durante, *Viviani nella letteratura dell'emigrazione*; Franca Angelini, *L'ultimo Viviani e I Dieci Comandamenti*; Francesco Cotticelli, *La solitudine del drammaturgo*; Giulio Baffi, *Viviani dopo Viviani*; Stefano De Matteis, *Sulla "sfortuna" di Raffaele Viviani*; Gennaro Alifuoco, *Viviani: spunti per un bilancio critico*; Memorie e Testimonianze: Regina Bianchi, *Picceré, umano, umano!*; Eduardo De Filippo, *Raffaele Viviani*; Achille Millo, *Il naturale non esiste*; Maria Di Maio Viviani, *Io sono nato solo*; Yvonne Viviani, *Raffaele Viviani: ricordi*; Giuliano Langone, *Una riflessione e cinque episodi*; Raffaele Viviani, *Testimonianze d'autore. Indice. Catalogo; Immagini di scena*, a cura di Maria Antonietta D'Angelo, Giuliana Guarino, Patrizia Mottolese, Rosaria Savio, Maria Spiniello. *Prime rappresentazioni*, a cura di Rosaria Borrelli. Indici. Indice dei nomi, a cura di Maria Gabriella Mansi].
- VOLPE FRANCESCO, *Conversazioni. Uomini e vicende della Provincia Salernitana*, Salerno, Ripostes, 2001.
- ZANGRILLI FRANCO, *Il bestiario di Pirandello*, Fossombrone (PS), Edizioni Metauro, 2001.
- WELLER SIMONA, *Una rosa nel cuore* (romanzo), Cava de'Tirreni, Avagliano, 2000.

La Rubrica dei *Libri ricevuti* è stata curata da CARLO DI LIETO

Ha collaborato alla catalogazione del materiale bibliografico ANTONIO ELEFANTE.

CIVILTÀ LETTERARIA ITALIANA
Collana diretta da Alberto Granese e Luigi Montella
Fondata da Gioacchino Paparelli

1. A. GRANESE, *L'aquila e il poeta. Ricerche e studi di letteratura italiana.*
2. G. PAPARELLI, *Storia della " lirica " foscoliana.*
3. A. GRANESE, *La cultura italiana del Settecento.*
I. La " cornice " nel sistema tragico di Vittorio Alfieri.
4. L. MONTELLA, *Una poetessa del Rinascimento:
Laura Terracina. Con le Nove rime inedite.*
5. G. PAPARELLI, *Feritas, Humanitas, Divinitas.*
L'essenza umanistica del Rinascimento.
6. G. ANGIOLILLO, *Un'isola " autobiografica ".*
Viaggio nella medievalità di Dante.
7. G. PAPARELLI, *Da Ariosto a Quasimodo.*
8. M. SENA, *Leopardi, De Sanctis e altri saggi.*
9. L. MONTELLA, *Italo Calvino. Il percorso dei linguaggi.*
10. S. SCERVINI, *La " Divina Commedia " in dialetto calabrese.*
" U 'Nfiernu ", a cura di Pina Basile.
12. N. M. SALERNO, *Rime*, a cura di Rosa Giulio.
13. B. PISANI, *I sonetti*, a cura di Luigi Montella.
- 14* A. GRANESE, *Divina Libertà. La rivoluzione della Tragedia, la
tragedia della Rivoluzione: Pagano Galdi Salfi.*
- 14** F. M. PAGANO - M. A. GALDI - F. S. SALFI, *Teatrali contese,*
a cura di Alberto Granese (due volumi indivisibili in cofanetto).
15. L. MONTELLA, *Seguendo d'Amor le tracce.*
Studi di letteratura italiana dal Cinquecento all'Ottocento.
16. A. GRANESE, *Lettere dal deserto.*
Sulla letteratura del secondo Novecento.
17. L. MONTELLA, *Intersezioni novecentesche.*
Studi e ricerche di letteratura italiana.
18. D. BARTOLO, *Lo calascione scordato*, a cura di Rosa Troiano
19. R. GIULIO, *Di Fedra il cieco furor.*
*Passione e potere nella tragedia del Settecento: Il Crispo di Annibale
Marchese (con l'edizione del testo)*
20. E. AJELLO, *Carlo Goldoni. L'esattezza e lo sguardo.*
21. L. MONTELLA, *Una poetessa del Rinascimento. Laura Terracina*
Con un'antologia delle Nove Rime inedite

EDISUD SALERNO

Via Leopoldo Cassese, 26 - 84100 Salerno
telef. e fax 089 220 899 e-mail: edisud@tiscalinet.it

Finito di stampare presso la
Tipolitografia Buonaiuto & C. sas
nel mese di settembre 2002