

SEBASTIANO TRIULZI

*Note nel frastuono del presente:
Pasolini, Manganelli, Landolfi, Pavese*



Diacritica Edizioni

2018

«Ofelia», 4

SEBASTIANO TRIULZI

*Note nel frastuono del presente:
Pasolini, Manganelli, Landolfi, Pavese*



Diacritica Edizioni

2018

Copyright © 2018
Diacritica Edizioni di Anna Oppido
Via Tembien 15 – 00199 Roma

www.diacriticaedizioni.it
www.diacriticaedizioni.com
panetta@diacritica.it

Iscrizione al Registro Operatori Comunicazione n. 31256
ISBN 978-88-31913-058
Pubblicato nel mese di marzo 2018

Quest'opera è diffusa in modalità *open access*.
Realizzazione editoriale e revisione del testo a cura di Maria Panetta.

Indice

Prefazione	
<i>Il frastuono del Novecento e la Poesia</i> , di Maria Panetta.....	p. 9
<i>Breve nota al testo</i>	p. 11
<i>Sul set di Medea. Pier Paolo Pasolini e Maria Callas</i>	p. 13
<i>Il corpo di Pasolini. Considerazioni intorno a un'esposizione</i>	p. 23
<i>Curiosando fra le tesi degli scrittori nell'Archivio dell'Università di Torino</i>	p. 45
<i>Una letteratura di parole, non di cose. Breve nota su Cesare Pavese</i>	p. 73
<i>Versi virali e follower: ingrate illusioni degli Instapoeti</i>	p. 81
<i>Crollo, avidità e salute: la malattia del denaro in Pirandello Gadda e Svevo. Per una storia economica della letteratura</i>	p. 93
<i>Attilio Bertolucci 1925-1929: nascita e avvento di Sirio</i>	p. 113

Prefazione

Il frastuono del Novecento e la Poesia

Dedicato all'Italia è questo terzo volume di Triulzi, che segue, nella collana intitolata a «Ofelia», ad altri due libri rispettivamente incentrati su alcune voci femminili e sulla letteratura di grandi interpreti della realtà contemporanea in forma di narrazione. Sembra, dunque, che, dall'ampiezza di sguardo propria dei primi due volumi, si passi, in quello che conclude la trilogia, a una dimensione più circoscritta: quella nazionale.

Invece, proprio nei saggi che compongono questo libro è più palese e netto l'approccio fortemente interdisciplinare del Triulzi critico, che, trattando di Novecento e di contemporaneità, abbatte la barriera fra le arti e le tratta trasversalmente, seguendo il filo conduttore dell'ambito strettamente letterario, ma, come ogni autentico contemporaneista, intrecciandolo con la storia parallela delle arti e delle tecniche.

Si discorre, allora, del cinema pasoliniano, ma anche, tramite lo sfondamento della barriera temporale, della pittura quattrocentesca tanto amata da Longhi, della fotografia di un genio quale Cartier-Bresson, del melodramma di Verdi valorizzato da Mila e della polverosa poesia degli archivi a tratti dimenticati, come quello dell'Università di Torino, che custodisce, fra gli altri documenti, anche numerose tesi di laurea di critici e letterati. Il discorso procede vivacemente, coinvolgendo il lettore e, a tratti,

apostrofolandolo con il “tu”, il che conferisce ulteriore evidenza alla capacità argomentativa del saggista e fa sì che chi legge si senta parte della scena rievocata.

Dopo una parentesi esclusivamente poetica concernente Pavese e la sua letteratura “di parole e non di cose” (e, a tale proposito, mi viene in mente la polemica di Renato Serra contro il *Catalogo* degli «Scrittori d’Italia» Laterza, che nel 1910 sdoganava, appunto, una collana di «scrittori di cose», legata alla propensione crociana per la «roba grave» e, invece, assai lontana dall’impostazione carducciana del nostro canone letterario, incentrata sulla poesia, sulle Tre corone e sul Cinquecento), si approda al mondo della rete e alle nuove possibilità che teoricamente si aprono, tramite Internet, anche per la produzione poetica. Per, poi, tornare indietro nel tempo, al secondo “capitolo” sulla psicopatologia del denaro in alcuni scrittori del nostro Novecento (Pirandello, Svevo e Gadda) – che prosegue idealmente un progetto iniziato nel volume precedente di Triulzi, *Tra parentesi. Note di letteratura contemporanea* («Ofelia», 3).

La chiusa della trilogia, esordita col volume sulle voci femminili, è affidata a Bertolucci, e alla sua sensibilità nel tratteggiare l’universo delle donne e il loro rapporto con l’amore: il cerchio, dunque, si chiude.

Il frastuono del Novecento, della modernità, della tecnica, dell’età barbarica attuale non uccide e, anzi, in certi casi potenzia la forza icastica e dirompente della Poesia: sta all’occhio attento del critico – sembra suggerire Triulzi – saper discernere, calvinianamente «cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio».

Maria Panetta

Breve nota al testo

Alcuni degli articoli qui raccolti sono il frutto di occasioni, incontri o attività culturali di questi ultimi anni. Ad esempio, *Curiosando fra le tesi degli scrittori nell'Archivio dell'Università di Torino* è il testo di una conferenza tenuta nell'ambito della manifestazione *La notte degli archivi* organizzata dal comune di Torino nel settembre del 2016. Discorso simile per il breve testo *Una letteratura fatta di parole, non di cose*, che mi era stato chiesto nel 2017 per la presentazione di un libro su Pavese in una libreria romana.

I due articoli su Pier Paolo Pasolini - *Il corpo di Pasolini. Considerazioni intorno a un'esposizione* e *Sul set di Medea. Pasolini e Maria Callas* - nascono da due diverse occasioni: il primo, dopo aver visto una mostra nell'ambito del Festival della fotografia di Roma, ed è poi uscito sulla rivista «Mosaico» (anno XIII, n. 159) nell'aprile del 2017; il secondo è il folder di una mostra da me co-curata (assieme a Giuseppe Garrera, *Sprofondare nel mito*), ed è stato pubblicato nel fascicolo 17 di «Diacritica» (25 ottobre 2017).

Sempre su «Diacritica» sono apparsi: nel 2016, *Versi virali e follower, ingrate illusioni degli Instapoeti*, commissionato dal giornale con cui collaboro, «La Repubblica», e poi diventato una riflessione più lunga (cfr. la URL: <http://diacritica.it/letture-critiche/versi-virali-e-follower-ingrate-illusioni-degli-instapoeti.html>); *Crollo, avidità e salute: la malattia del denaro in Pirandello, Gadda e Svevo* (cfr. il fascicolo 8, del 25 aprile 2016) e l'anticipazione di un capitolo del mio libro su Bertolucci, *Attilio Bertolucci 1915-1929: nascita e avvento di "Sirio"*, edito da Quodlibet nel 2016 (cfr. il fascicolo 11, del 25 ottobre 2016).

Sul set di Medea
Pier Paolo Pasolini e Maria Callas

Infine (ma quante altre
cose si potrebbero ancora dire!),
benché sembri assurdo, per un simile affetto,
si potrebbe anche dare la vita. Anzi, io credo
che questo affetto altro non sia che un pretesto
per sapere di avere una possibilità – l'unica –
di disfarsi senza dolore di se stessi.

(Pier Paolo Pasolini, *Un affetto e la vita*)

Sprofondare nel mito è una mostra più sul levare che sul mettere. L'impostazione è modesta, circoscritta, la scenografia minimale: non ci sono vestiti di scena, non ci sono memorie personali, non c'è spazio per sceneggiature, video, oggetti, cartoline, feticci vari. Compagno solo 120 foto, 120 straordinari fotogrammi di Mario Tursi scattati durante la lavorazione, le riprese, le pause del film *Medea*, girato da Pasolini tra la primavera e l'estate del 1969. La maggior parte misura 24x30 o 12x18, quindi sono di formato piccolo o medio-piccolo: al computo vanno aggiunte un paio di polaroid, istantanee amatoriali di Nadia Stancioff, che fu segretaria e assistente della Callas. La scelta dei curatori è stata quella di incorniciarle in dei semplici passepartout, tutti della stessa grandezza, secondo il principio per cui vederle senza vetri significa non avere riflessi che possano infastidire, significa soprattutto stabilire un rapporto vero con il bianco e con il nero delle immagini.

Colui che guarda, qui, ha una visione a muro delle foto, dunque chiara, semplice, lineare: l'intento è che si viva appieno, senza intromissioni, il potenziale di suggestione intellettuale che ancora posseggono.

Il 90% è in bianco e nero, il resto a colori; le due sezioni in cui è divisa l'esposizione seguono il ritmo delle pause e dell'azione cinematografica: da una parte compaiono le foto fuori dalla rappresentazione, dall'altra quelle dentro la rappresentazione. La separazione è anche spaziale, fisica: nella prima sala gli scatti attestano e raccontano la vita sul set durante gli intervalli delle riprese: la preparazione al trucco, l'allestimento della scena, i tempi morti e quelli della coralità - tra gli attori, con lo staff -, le giornate a volte faticose sotto il sole, gli attimi di relax, i gesti di amicizia e conoscenza che di solito avvengono nei momenti di attesa; soprattutto, fortissima è la testimonianza del rapporto tra Pasolini e Callas, del profondo affetto che nacque subito tra i due, con qualche mirata incursione nella tipologia di scatto dei paparazzi, che allora li immortalavano come se fossero marito e moglie, creando artificialmente l'atmosfera da nuova storia d'amore tra due grandi star, che risulta oggi un po' buffa. Nella seconda e terza sala viene, invece, inscenato il mito di Medea, per cui siamo dentro il girato, dentro il film.

Poiché allora non si potevano estrarre fotogrammi dal negativo della pellicola, il fotografo di scena serviva anche per costruire un bagaglio di immagini, corrispettivo fotografico di quel che si stava girando, da utilizzare per la promozione pubblicitaria: per i cartelloni, per i comunicati stampa, per le inserzioni nelle riviste, e così via, e l'occhio di Tursi si dimostra attento a trovare gli spunti adatti a questo scopo. La geografia

delle riprese è nota: le aree semi-desertificate, lunari, aspre dell'Anatolia centrale e le case sotterranee della Cappadocia, per l'antica Colchide; le Mura di Aleppo, in Siria, su cui s'affaccia la casa di Medea; la razionalità architettonica di Corinto, segno dell'universo post-socratico, post-platonico di Giasone, irrimediabilmente contrapposto al mondo di Medea, ricreata attorno a Piazza dei Miracoli, a Pisa; i canali e gli isolotti della laguna di Grado, che legittimano la presenza del sacro e le apparizioni del saggio Centauro, tra «silenzi», «odore di erba» e «acque dolci» in cui si è svolta l'infanzia di Giasone; l'adorata Torre di Chia, poi acquistata nel 1970, che fa invece da sfondo ai *primitivi*, trecenteschi in senso pittorico, primi piani di Maria Callas.

Oltre alle foto non c'è nulla in *Sprofondare nel mito*; fanno parte di un'altra storia i famosi disegni di Pasolini e il suo ritratto eseguito dalla Callas, un tempo appartenuti alla Stancioff come queste stesse fotografie di scena. La mostra poggia in effetti su quattro elementi fondamentali, non su tre: Medea, Pasolini, la camera oscura, e il collezionista: il quale riempie sempre un desiderio, o interviene in quell'angoscia che tutti noi abbiamo di svuotare una stanza, una cantina, uno spazio, cioè di liquidare oggetti e ricordi, dunque anche con la motivazione o l'urgenza o il bisogno di chiudere con il passato, con un certo passato: che si può avere ancora, si può trattenere ancora, ma come memoria, senza essere legati agli oggetti, all'idolatria e all'ingombro, tanto pratico quanto affettivo, degli oggetti. Stancioff ha conservato bene questa documentazione del set Callas/Medea e trasmesso altrettanto bene a un collezionista come Garrera, pieno di cure per la figura di Pasolini.

Donna vivace, ironica, capace di narrare, ha scritto un ritratto intimo della Callas che tutti gli appassionati conoscono, *Callas Remembers*: pubblicato nel 1987 in inglese, lingua che possiede di più, avendo vissuto, bulgara di origini, tra l'America e l'Italia, è poi uscito anche in Italia, nel 2007 per Giulio Perrone editore. Ripercorre velocemente la vita della cantante lirica nativa di New York, per poi soffermarsi soprattutto sugli anni passati con lei come assistente e segretaria, poi come amica e confidente: la incontra nel momento in cui fallisce il rapporto con Onassis e, invece di subire i dispetti e le capricciosità di una diva, come forse si immaginava, scopre una Callas piena di fragilità, di dolcezza, di sofferenza. Riporta lettere, dialoghi, confessioni, senza pretese musicologiche: si attiene ai fatti, senza dar prova, in verità, di un qualche particolare afflato per Pasolini, come se avesse sofferto l'estraneità al suo sguardo.

Si dice che la stessa Callas non fosse contenta del film: non capiva le inquadrature tutte *sbracate* di Pasolini, l'ossessione per la fissità dell'attore, la necessità dell'assenza di una sceneggiatura vera e propria, o perché Medea non parlasse quasi mai e tutte le riprese dovessero essere per forza silenziose: non stupisce che la Stancioff nel suo libro, così come tanti altri, non si mostrò particolarmente entusiasta del film; il cinema di Pasolini fa ancora questo effetto, basti pensare al giudizio che il regista Gabriele Muccino ne ha dato qualche anno fa, definendolo «amatoriale», «senza stile», e arrivando ad accusare il poeta di aver aperto le porte «a quello che era di fatto l'anti cinema in senso estetico e di racconto».

Pasolini decide di accettare il suggerimento del produttore Franco Rossellini per il ruolo di Medea e sceglie la Callas nel momento in cui lei attraversa un periodo di crisi, sentimentale e professionale: è stata tradita da

Aristotele Onassis, che addirittura ha sposato Jacqueline Kennedy, ma poi continuerà a chiamarla tutte le notti al telefono durante le riprese del film; la sua stessa voce è in crisi, tanto che tutti sostengono che abbia ormai perso la sua magia, e così la sua stessa carriera sembra volgere al termine. Paradossalmente, interpreta il ruolo di Medea, con Pasolini come regista, proprio quando la sua vita sembra coincidere tragicamente con quella dell'eroina greca: da maga e regina delle scene, divina e potente, è divenuta all'improvviso fragile e vulnerabile, senza più poteri e regalità e incantesimi.

È noto che Pasolini prediligeva attori non professionisti perché così poteva emergere meglio, sosteneva, il loro vissuto: tuttavia, dal momento che non era un neorealista, poteva avvalersi di grandi interpreti (da Totò a Orson Welles alla Magnani ecc.), e con alcuni ci furono anche scontri fortissimi, perché non amava le affettazioni e le sovrastrutture del recitare: solo lui poteva far rientrare nella storia un certo manierismo, che però era di tipo pittorico, non cinematografico.

Quando girava un film, invece di pensare ad altri cineasti, pensava alle pitture primitive, trecentesche, ai maestri senesi, ai pittori dell'umanesimo, ma di un umanesimo agricolo-contadino: pensava a Masaccio, Piero della Francesca, Giotto, Paolo Uccello, secondo le lezioni di Storia dell'Arte di Longhi: «Non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo al centro di ogni prospettiva», scrive in *Diario al registratore*.

Come regista staccava, faceva un'inquadratura fissa in cui l'attore poteva dire la propria battuta, poi staccava di nuovo, e tutto ricominciava

sempre nello stesso modo, senza lunghi piani sequenza. L'intento iniziale è sempre stato di formare dei dipinti, ogni sequenza doveva possedere quella forza iconica: Pasolini ragiona sul film come pittura, come un ciclo d'affreschi, per cui lo spettatore sta davanti all'immagine cinematografica come se fosse davanti a un quadro. Il piano è fisso, la sua ricerca va verso la piena frontalità; non fa equilibrismi con la macchina da presa, la tiene fondamentalmente ferma, perché è come l'occhio che guarda un quadro, è come se vedessimo *La Madonna del parto* di Piero della Francesca: il quadro non si muove, la sua fissità è solenne, sacra, ogni manifestazione dell'immagine è una manifestazione ieratica. Ecco perché, quando la Callas recita nella *Medea* di Pasolini, non recita come lo intendiamo noi: ma lei, quindici anni prima, era già stata Medea su tutti i palcoscenici del mondo. Nell'ambito della musicologia è stata colei che ha restituito, fatto risorgere e interpretato la *Medea* di Cherubini in una maniera assolutamente inimitabile, e che non potrà mai più ritornare probabilmente, non almeno nel teatro d'opera. Riusciva a immedesimarvisi in un modo terrificante: dal '53 al '58 almeno, ha recuperato dall'oblio un'opera scomparsa dal repertorio, istituendo il passaggio dal recitato al declamato: per i fan, per i musicologi, la Callas è per antonomasia la voce di Medea, e soprattutto di un capolavoro assoluto come la *Medea* di Cherubini.

Questa mostra è, dunque, una mostra sulla Callas che incarna Medea attraverso l'occhio di Pasolini. Dalle fotografie non emerge chissà quale preparazione sulla scena, ma è come se si dovesse condensare tutto in un solo istante: Pasolini sa che il volto della Callas, nel momento in cui entra nel personaggio, ha una tale potenza iconica che non c'è bisogno che reciti, che dica le battute, basta stare lì pronti con la cinepresa e catturare una

volta la vulnerabilità, un'altra la furia, un'altra ancora lo smarrimento. Nei fotogrammi di *Medea*, Pasolini individua l'elemento del dolore femminile, l'unione di ragazza, moglie e madre in un solo corpo, la fragilità e la difficile coesistenza di questi tre ruoli insieme. Le sequenze di Tursi, molto efficaci dal punto di vista iconologico, rendono tutto questo straordinariamente evidente; il racconto fotografico diventa un racconto nel profondo del mito, più straniante perché sottratto al flusso narrativo del film; la transustanziazione cui dà vita la recitazione della Callas, per cui la carne diventa divina, ci appare ancor più rappresentativa. La fotografia congela l'istante, lo sottrae al tempo, cristallizza l'espressione dell'azione scenica, e lo fa tanto più intensamente se è costruita attraverso l'attrazione per la figuratività, come accade nel cinema di Pasolini.

Su esplicita richiesta del regista, il fotografo di scena avrebbe dovuto cogliere il momento in cui, come accade a una Sibilla o a un medium, il volto della Callas avrebbe reincarnato il mito della donna; farsi insieme testimone della rinuncia, per amore, al suo sapere iniziatico, ai suoi poteri di maga; e poi saper imprigionare per sempre l'inveramento e la visione del terribile, la sua discesa negli Inferi dell'infanticidio, che ella compie non per vendetta, non per una degenerazione del femminile, ma, tragicamente, nella convinzione di salvare, sottraendo alla solitudine e al dolore, i figli: consolazione nella morte, consolazione della morte, appunto, declinata in un indicibile materno che però non è fuori dalla cronaca, dalla vita. Sprofondare nel mito, dunque: che per Pasolini significa affrontare due temi nevralgici della maternità, quello sessuale con *Edipo* (1967) e quello funebre con *Medea*.

Avrebbe dovuto completare la trilogia un' *Orestiade africana*, di cui ci restano solo gli *Appunti*, e in cui, ancora, la problematica è quella del rapporto tra società primitive, povere e plebee, e la società dei consumi e del progresso, «colta e borghese»; dunque, il passaggio dalla civiltà preistorica alla storia, tema chiave e centrale nella produzione complessiva di Pasolini. Se questa mostra tratta espressamente di Medea, il film riguarda più l'inevitabile conflittualità tra un sistema arcaico, religioso, in cui si fanno ancora dei sacrifici umani, e la civiltà laica, logica, razionale. Giasone è il nuovo Occidente assolutamente avulso dal sacro, che reputa il mondo di Medea un mondo di superstizioni e di irrazionalità: una volta tornato nel suo mondo, la trova assolutamente inadatta al suo contesto, perché espressione vivente di un universo preindustriale e analfabeta: un tempo sacerdotessa temuta e potente nella Colchide, nel momento in cui entra nella città dell'eroe greco diviene comicamente, tragicamente inadeguata. Ed è questa inadeguatezza a generare la sua rabbia; nella civiltà di Giasone, lei perde anzi tutto il suo prestigio, addirittura risulta, intollerabilmente anche agli occhi del suo innamorato, una donna pericolosa e pure inaffidabile, poco conveniente all'interno di un mondo filosoficamente razionale.

Il personaggio del Centauro, alter ego di Pasolini, sintetizza nel proprio ibridismo questo contrasto: all'inizio appare a Giasone bambino ancora nella sua doppia natura ferina e umana, come il simbolo della dimensione metafisica dell'infanzia; alla fine, divenuto adulto e pragmatico l'eroe, anche il Centauro si mostra uomo normale. Il mondo occidentale, il mondo del consumo e del progresso, è stato destituito di tutto il potere, di tutto l'incantesimo, della suggestione arcaica dei propri rituali e

cerimoniali, delle proprie superstizioni, del rapporto panico con la natura. Il mondo di Giasone ha perso magia e l'eroe stesso non legge più con emozione e con elementi numinosi la realtà: il mare, il sangue, la donna, l'uomo, la nascita. Guarda al sodo, agli affari, a ricavarci una buona posizione politica, e il Vello d'Oro non ha nulla di divino, vale solamente un bel po' di soldi: Giasone è un uomo del neocapitalismo, che può casomai usufruire di Medea a livello folklorico, ma al di là di questo, nel proprio ambiente, nella propria casa, nel proprio *milieu*, accompagnarsi con lei sarebbe considerato ridicolo. Pasolini usa questo mito per analizzare ciò che è accaduto in Italia, per denunciare quello che definisce il genocidio culturale della civiltà contadina, per cui in realtà ci ritroviamo in un mondo mediocrementemente razionalistico, funzionale, semi-ateo, desacralizzato rispetto a una tradizione, quella dei nostri nonni o dei nostri bisnonni, immersi nel liquido amniotico del mito e della sacralità della vita.

La mostra riguarda le foto e cosa queste ci dicono oggi: non pretesto per parlare di Medea e Pasolini, ma fine. Più ancora del film, suggeriscono a chi le guarda un'interpretazione che a volte può sfuggire davanti allo schermo: la fotografia, in quanto ieratica e incarnando uno degli elementi dell'iconicità dei film di Pasolini, del suo stile, restituisce ancora meglio la lettura che il poeta fa dell'archetipo di Medea e dell'uccisione dei figli: «C'è un sentimento del popolo che riassume tutto», rispose a chi gli chiedeva conto, criticandolo, della sua *Medea*, mentre lui guardava al mondo dei barbari spazzato via, alla loro sconfitta mediante l'assimilazione, alla loro progressiva trasformazione in consumatori. L'integrazione coatta della straniera Medea, che poi ci e si punisce compiendo autodafé, resta per tutti noi una lezione, un monito: la visione

magica, misterica, del resistere ha la pelle, il volto, i gesti di Medea, una strega che il dominio della ragione tipico dei tanti Giasone - per i quali le cose servono a ottenere il potere - teme fortemente.

Il corpo di Pasolini
Considerazioni intorno a un'esposizione

Fin dal giorno successivo alla sua morte, il volto, la parola, le mani, i passi, il sorriso di Pier Paolo Pasolini sono stati riprodotti ed evocati migliaia e migliaia di volte, con una pervicacia e uno zelo davvero unici, tanto che nel corso degli ultimi quarant'anni abbiamo forse assistito a una delle più grandi incarnazioni del verbo letterario in un corpo.

Attingere a un frasario evangelico può apparire forse un po' blasfemo perché, com'è noto, è il verbo che si è incarnato in Cristo, eppure può aiutarci a definire come e perché il corpo di Pasolini sia diventato uno dei più grandi miti iconologici dei nostri tempi. Per certi versi, è come se fosse emersa a livello di immaginario o, ancor meglio, di inconscio collettivo, l'urgenza, l'impellenza di far risorgere l'immagine di Pasolini in un modo che fosse a volte bellissima a volte seducente a volte attrattivamente iconica. Lo potremmo definire come un bisogno profondo della nostra società, avvezza alla spettacolarizzazione e alle idiosincrasie legate al culto dell'immagine, che però cela l'intento di ripristinare lo splendore della mente e del corpo del poeta, dopo il trauma della visione del massacro all'Idroscalo di Ostia. È un tipo di operazione desiderante che ruota, dunque, attorno a un tragico rimosso, e che probabilmente, per le dimensioni che ha assunto, coinvolgendo gran parte della popolazione italiana, è andata evolvendosi, e ingigantendosi, di pari passo con i cambiamenti culturali del paese.

Se volessimo gettare le basi di una storia «filologica» dell'uso delle immagini di Pasolini, dovremmo cominciare distinguendo un *ante* e un *post*, un tempo prima della morte e un tempo dopo la morte: nel primo caso, ad esempio in quanto regista di successo, dunque interno al mondo dello spettacolo, la sua è un'immagine di normale gestione, non distinguibile dalla sorte toccata ad altri personaggi pubblici variamente paparazzati, diremmo oggi. Com'è normale in questi casi, l'attenzione costante dei media nei suoi confronti (e sua personale, genialmente strumentale, per i media) fa sì che venga trattato come una persona famosa del cinema, che a volte fa scandalo, per cui viene fotografato fondamentalmente o per denigrarlo o per dare una connotazione cronachistica di ciò che lo riguarda: è però sufficiente spulciare copertine, cronache di giornale, articoli sulle riviste patinate, apparsi dopo la sua morte, per rendersi conto della mostruosa differenza, se paragoniamo la sua immagine a quella di altri giganti della filmografia italiana, come ad esempio Fellini o Rossellini.

Già nell'arco di qualche anno, quando iniziano a strutturarsi le celebrazioni e riprendono le ristampe delle sue opere, il cadavere di Pasolini assume una centralità profonda, sicuramente sconosciuta al piccolo mondo della letteratura: ad esempio, le ristampe dei suoi libri di poesia o dei suoi romanzi cominciano ad avere tutte in primo piano la sua immagine «risorta»: sul piano dell'iconologia letteraria, è facile osservare come, poco dopo la sua tragica fine, appaia un elemento nuovo in grado di sconvolgere consolidate abitudini editoriali: l'uso costante del ritratto, del volto di Pasolini in primo piano sulle copertine dei libri e in tutte le tipologie di formato cartaceo.

Nell'ambito della tradizione tipografica italiana è davvero inusuale presentare in copertina l'immagine dell'autore: accadde, ad esempio, negli anni Sessanta, per una collana particolare quale «I Narratori di Feltrinelli», dove erano comparse le facce di Giorgio Manganelli¹, Lawrence Durrell² o Ingeborg Bachmann³, tra gli altri: una bella eccezione, molto affascinante, si rivelò quella scelta, anche perché sono pochi gli scrittori che si prestano a un'operazione del genere; soprattutto è raro che posseggano un volto o un'espressione tali da attirare l'occhio del pubblico, che siano, in una parola, fotogenici: il rischio è trovarsi di fronte un volto non particolarmente accattivante, o ancor peggio, anonimo. Al contrario, in tutte le ristampe dei libri di Pasolini, in tutti gli articoli in collegamento diretto o indiretto con lui, viene ripresa e messa in primo piano, secondo i dettami della strategia comunicativa tipici di ogni prima di copertina, la sua immagine: in un certo senso, questa scelta unanime e imprescindibile sembra voler corteggiare, lusingare, ripristinare lo splendore del suo corpo. L'esplosione di cui parliamo è certamente progressiva, per cui, più procediamo cogli anni, più non può mancare, come se fosse un peccato gravissimo, come se non ci si potesse esimere ogni qualvolta si fa un saggio, un intervento, una pubblicazione, il suo volto stampato. Perfino la saggistica, che ha sempre avuto una veste un po' pretesca, da seminario, con le copertine severe, dove non c'è mai una libertà tipografica, quando affronta Pasolini lo porta in primo piano: i suoi gesti, il suo sguardo, il modo di porsi davanti all'occhio del fotografo o della telecamera, tutto ha una forza mediatica incredibile, che aumenta prospettivamente nel corso

¹ G. MANGANELLI, *Hilarotragedia*, Milano, Feltrinelli, 1964.

² L. DURRELL, *Mountolive*, Milano, Feltrinelli, 1960.

³ I. BACHMANN, *Il trentesimo anno*, Milano, Feltrinelli, 1963.

del tempo. Comincia così una vera e propria raccolta di sue sembianze iconiche, anche in quelle sedi dove non ce lo saremmo aspettati; una civiltà italiana culturale, di studiosi e non studiosi, senza saperlo, gestisce un corpo morto, un corpo che è stato ferito profondamente in vita, e questa procede, con costanza e impegno, attraverso l'immagine, a riparare la catastrofe, a ricucire la tela lacerata, proprio partendo dal volto, fino a farlo assurgere ad icona. È come se una comunità avesse avuto bisogno di esorcizzare o di ricorrere ai ripari, dopo che ha provocato un sacrificio umano, e il senso di colpa perenne per questo sacrificio di Pasolini porta a sublimarlo attraverso la costante riproduzione della sua immagine. Diventa un divo nel senso etimologico latino, cioè divinizzato, termine che ci riporta all'uccisione di Giulio Cesare, che s'innalza appunto a *divus*, divino.

La stessa dinamica della morte lo rende in questo senso cristologico, perché lo abbiamo visto depresso, raccolto nella terra, con la macchina che gli è passata sopra: le immagini delle ferite inferte a quel corpo, la visione del suo martirio hanno lasciato evidentemente un trauma iconologico e questo trauma iconologico cerca di depurarsi inconsciamente attraverso i rotocalchi e gli uffici stampa, la televisione e le pubblicazioni, le mostre e le commemorazioni di ogni tipo, che non a caso tendono fin da subito a riprodurre all'infinito la sua immagine.

Si è stati spettatori partecipi, dunque, di un processo per altro tipico dell'età in cui viviamo, così simile a quello già capitato a Marilyn Monroe o a Che Guevara, dove il trionfo dell'immagine dell'icona morta, secondo il sistema di funzionamento dei mass, deve essere inquadrata o intesa come celebrazione liturgica *ad aeternum* della morte. Coloro che hanno

contribuito a gettare nella polvere, a denigrare, a “spergiurare Pasolini”, giungendo a desiderarne in taluni casi, in moltissimi casi, perfino la morte violenta, hanno poi esorcizzato la traduzione in atto del loro impulso, cercando di divinizzarne l’immagine. Potremmo forse considerarlo come un monumentale atto riparatorio: questo tipo di restaurazione memoriale è il frutto di un senso di colpa inconscio e represso: l’atto di ripristinare ciò che è stato perduto e rovinato dalla maledizione della massa degli uomini prende la forma di un bisogno di salvezza postuma.

Quest’idea dell’incarnazione del verbo letterario in un corpo è stata instillata in chi scrive da una meravigliosa mostra curata dallo scrittore e collezionista Giuseppe Garrera (con la collaborazione, nell’allestimento, di Alessandro Dandini de Sylva), ospitata in una sala del Macro di Roma all’interno del festival della fotografia: «raramente si è dato, nell’ambito della letteratura, un caso più chiaro di incarnazione del verbo in calore e prossimità», ha scritto Garrera nel testo che accompagnava l’esposizione di 140 foto vintage di Pasolini. Tutto sembrava giostrare attorno a un paradosso: la mostra nasceva dall’esplicito desiderio, o dalla fede, che fosse possibile una resurrezione del suo corpo e si presentava agli occhi dei visitatori come una sorta di augurio, quello di rivedere Pasolini, di riaverlo tra noi, e che ci potesse sorridere come fece Virgilio con Dante, per poi intraprendere insieme il viaggio: che insomma potessimo essere colti dalla stessa emozione che provò Dante per il suo amatissimo Virgilio.

In realtà, il suo corpo ha sempre catalizzato l’attenzione, ha fatto sempre da faro trainante: durante un primo periodo è stato considerato soltanto un poeta maledetto, poi è quasi trascorso oltre la sua stessa figura, è

quasi andato oltre se stesso, assumendo un significato laicamente cristologico.

Carla Cerati, Mario Dondero, Dino Petriani, Mario Turzi, Giuseppe Pino, Tazio Secchiaroli sono solo alcuni dei grandi fotografi che l'hanno ritratto e, anche se allora non potevano avere questa stessa nostra consolidata percezione, erano tutti furiosamente attratti dal corpo di Pasolini. Possedeva qualcosa di inestimabile valore nell'universo dei media, cioè il carisma della sua immagine, della sua persona, come poeta e come uomo. Quando si inscenava l'incontro tra grandi fotografi e il volto di Pasolini, il suo sorriso, il suo sguardo, le sue rughe divenivano come parte di una statua antica o come un essere vivente però rappresentativo di un determinato momento storico: e quasi s'adombra, a ritroso, il sospetto che col tempo questo corpo, pur infinite volte duplicato, ritratto, fotografato, abbia acquisito una sua dimensione tutta romana, come se vi fosse iscritta sopra, comparsa a poco a poco, la mappa stessa della Città eterna.

Siccome il tema della XV edizione del festival della fotografia riguardava la stessa Città eterna («Roma, il Mondo») Garrera ha voluto rendere omaggio al poeta delle *Ceneri di Gramsci* presentandolo in modo che potesse assurgere quasi a monumento di Roma, con la stessa tipologia d'aura che ammanta il Colosseo, l'Arco di Trionfo o Fontana di Trevi. Non dunque Pasolini a Roma, nella più superficiale delle connotazioni, anche se certo, secondo una coincidenza voluta probabilmente dallo stesso collezionista, tutti gli scatti sono contornati dalla Città eterna, per cui il Pasolini fotografato viene ritratto mentre sta facendo una camminata per Trastevere o mentre si trova in una borgata o nella casa di qualche altro scrittore. Garrera ha scelto di mostrare le foto nelle quali il poeta appare per

lo più sorridente, quando scherza con gli amici: da questo punto di vista, l'esibizione era anche un grande omaggio poetico, privo, per stessa ammissione del curatore, di ogni pretesa da ricostruzione filologica, e anzi aveva il carattere di testimoniare in primo luogo il profondo amore che il collezionista ha per Pasolini.

Nella controfacciata della sala (per un certo verso, era un po' come entrare in una cappella), si ergeva solitaria, su uno sfondo nero, la foto di Pasolini nell'obitorio. È una citazione, una doppia devozione, abbastanza spudorata: al *Cristo* di Holbein (attraverso la lettura di Dostoevskij) morto e colto di profilo, dunque con la stessa inquadratura che ha questa foto che però è priva del corpo martoriato, tagliato da Garrera («perché è nudo, non me lo avrebbero fatto passare – dice a chi scrive. E non è una bella stampa oltretutto»); e, soprattutto, guarda al *Cristo morto* del Mantegna, da Pasolini adorato, tanto che poi in *Mamma Roma* utilizzò la stessa posa per la morte del personaggio di Ettore in un letto di contenzione. Garrera sembra voler intenzionalmente rammentare al pubblico, con questa foto nella camera mortuaria che sembra una deposizione, l'interpretazione di Dostoevskij, secondo cui davanti al *Cristo* di Holbein si perde la fede: lo scandalo stava appunto nel presentare il figlio di Dio morto, dunque nella rappresentazione ferocissima dell'assenza, di un corpo che si era spento, della morte in sé e di una grandissima vita che se n'era andata; e immaginava i discepoli dubbiosi, stupiti, chiedersi come fosse possibile che quel corpo inerte potesse risorgere.

Questo è il corpo morto che poi resusciterà: il passaggio tra le due parti, morte di Pasolini e sua resurrezione - che in fondo era il sottotesto stesso della mostra di Garrera, dichiarato anche nella didascalia di apertura

posta all'ingresso della sala, «Questa esposizione nasce dall'augurio folle e dalla fede nella futura resurrezione dei corpi» -, è parte di quel processo di sublimazione della colpa attraverso la restituzione di un'immagine eroica: morte e resurrezione ci appaiono come due moti perpetui in Pasolini, sottoposte a un'oscillazione continua che contiene in sé qualcosa di tragico: far risorgere ogni volta l'immagine di Pasolini presuppone che non smetta mai di morire, ed è proprio questo che è terribile, perché, se è ovvio che ogni resurrezione sancisce nuovamente la conseguenza della morte, la sua futura ineluttabilità, dall'altro, nel momento in cui fai risorgere e glorifichi il corpo di Pasolini, cioè la luce della sua fisicità, in realtà poi ribadisci la tua colpa: ed è un cortocircuito da cui non esci più fuori.

Avvicinandosi alla parete nera della sala, si notava una mensola con il vetro contenente una decina di fotografie: erano scatti che ritraggono il sopralluogo di Pelosi sul luogo del delitto, la polizia mentre delimita l'area o la scientifica al lavoro, Ninetto Davoli che va a fare il riconoscimento all'obitorio, il lenzuolo bianco che copre pietosamente il corpo e gli addetti che caricano sull'ambulanza Pasolini senza vita, l'oltraggio al corpo abbandonato con tutti i curiosi intorno, tra i quali si riconoscono facilmente alcuni componenti della Banda della Magliana (se ne conosceva una sola, sempre riprodotta, peraltro): sono immagini che si riferiscono alla pratica della morte, e al tempo successivo a un omicidio appena compiuto, e mostrano chiaramente sia la volgarità di noi esseri umani (i curiosi) sia la brutalità della realtà.

Non volendo rinunciare ad alcuni elementi di documentazione, è come se Garrera avesse sistemato queste fotografie in modo che non fossero invasive, che non intralciassero il discorso poetico della sua

esposizione, che è invece quello di riaverlo davanti ai nostri occhi vivo (e felice): «L'ho messe lì sotto perché dovevo distinguere fortemente la vita dalla morte». L'aura di queste foto scattate quel 2 novembre del 1975 (o nei giorni immediatamente successivi: ce n'è una del funerale, dove si riconoscono Bernardo Bertolucci, Ninetto Davoli, Ettore Garofalo che sorreggono la bara), si amplifica perché, retrospettivamente, esse possono essere lette anche come una sorta di premonizione, come fermo immagine complessivo dell'inizio di questo rito liturgico, falsamente catartico: un sacrificio si è compiuto e dovrà, appunto, essere riparato. In questo modo una nazione si lava via l'infamia, l'infamia nascosta di tanti benpensanti.

Proprio per dare sostanza a questo discorso della resurrezione, la parete con il volto tumefatto è la prima che si nota, appena entrati: paradossalmente ci sarebbe stato bisogno di una quinta parete, per rendere ancora più netta la divisione tra vita e morte: «Sì, è vero; sai qual era il primo progetto? Avere una stanza a lato, prima della grande sala, e che fosse dedicata solo alla morte, però non c'era lo spazio». Le foto appartengono cronologicamente al nostro passato, ma, dal momento che entrando la prima parete che vedevamo era quella nera della morte, con il cadavere deformato e insanguinato, per assurdo la prospettiva veniva ribaltata, ed era come se le foto fossero foto del futuro, perché vedevi il suo volto, lui che sorride, la sua vitalità, e questa proiezione del tempo un po' sbalestrava il visitatore: la visuale era costruita volutamente al contrario, per cui, se una *facciata* voleva essere quella della sacralizzazione della morte di Pasolini, le altre tre, poco più distanti, dovevano raffigurare al contrario la sua vita.

Si cominciava dunque dal momento funebre e poi si proseguiva leggendo prima le pareti di sinistra, come di solito accade in una chiesa o in un libro, non certo a una mostra, che inizia sempre verso destra: qui campeggiavano dodici foto anonime di Pasolini in giro per le borgate romane, frutto probabilmente di un servizio fotogiornalistico: dietro queste stampe sta scritto, impresso con un timbro a tampone, «Settimo Giorno», che era una rivista, un «settimanale d'attualità, politica e varietà» pubblicato da Gianni Mazzocchi, già editore sia dell'«Europeo» sia del «Mondo».

Per una società come la nostra che ha visto Pasolini su Pasolini, che lo ha avuto costantemente negli occhi, è quasi un lusso trovarsi di fronte a un gruppo di immagini inedite e spettacolari: la Roma che incornicia gli scatti è quella del Mandrione, di periferie e borgate, di sottoproletariato e proletariato, da datare probabilmente al 1959, due anni dopo l'uscita di *Ragazzi di vita*. Non ne conosciamo l'autore, ma tutti gli indizi ci portano a ipotizzare che si tratti di Cartier-Bresson, del quale sono note almeno tre fotografie con il poeta, quando compì una serie di passeggiate con Pasolini nel '59 tra le baracche di Roma, nei luoghi dei suoi romanzi (in una, ad esempio, Pasolini guarda due ragazzini che fanno la lotta; in un'altra, un uomo porta un secchio d'acqua con il poeta che resta sullo sfondo: sono facilmente visibili su Google). Finché la fondazione non certifica la firma di queste fotografie inedite, rimane chiaramente un'ipotesi di chi scrive: ma, anche se non fossero di Cartier-Bresson, chi ne è l'artefice resta un fotografo strepitoso: in fondo, tutta la mostra sembrava incentrarsi su queste foto.

Che cosa ci fa pensare che siano attribuibili proprio alla mano di Cartier-Bresson? Innanzitutto, la luce, il taglio, la stampa, la bellezza delle foto costituirebbero già un indizio indiscutibile. Poi, sarebbe sufficiente una semplice comparazione dei dettagli: Pasolini nelle foto anonime indossa lo stesso impermeabile, gli stessi pantaloni, le stesse scarpe del Pasolini che compare in quelle ufficialmente attribuite a Cartier-Bresson; inoltre, ha la stessa pettinatura di capelli e anche la stessa età: l'unico ornamento mancante è la cravatta, però tutte le fonti dicono che sono andati avanti per una settimana con questo pezzo fotografico. Anche a prima vista, dunque, Pasolini appare lo stesso in entrambi i casi, edite e inedite: soprattutto, nelle foto anonime ritornano alcune caratteristiche uniche di Cartier-Bresson: ad esempio, la matericità degli oggetti e delle figure ritratte, dagli occhi dei protagonisti ai muri delle case, dalla polvere sulle scarpe alle pieghe dei pantaloni. In Bresson la foto entra in ogni particolare, accarezza tutte le forme, quelle in primo piano come quelle in secondo piano, in coincidenza con la luce, come se la fotografia fosse capace di fermare la meraviglia di qualsiasi cosa, senza distinzioni. Non noti mai che dia più valore al personaggio principale rispetto a uno secondario, che magari sta dietro o di lato: c'è sempre una sorta di uniformità meravigliosa del tutto: ha la capacità di rendere le ombre, le pietre, la luce della situazione che ferma in un attimo.

Una foto in particolare emoziona chi scrive, e ingrandendola al computer l'effetto è maggiore («non è strano - spiega Garrera - se la vedi senza il vetro, dal vivo, se la prendi in mano fa veramente impressione: sono tutte così»): Pasolini sta uscendo fuori da una casa, sull'uscio c'è una ragazza e sotto di lei due bambini, forse i figli, anche se sembra ancora una

ragazzina: straordinariamente in evidenza, risaltano la porta e ciascuno dei piccoli fori o delle macchie che la invecchiano, il chiavistello nuovo e il pezzetto di legno su cui è inchiodato, la carta accartocciata e il terriccio intorno, la polvere sulle scarpe dei bambini. Non è solo lo sguardo del soggetto o il soggetto stesso che ci colpisce, è la resa della realtà: è talmente bella, questa foto, che pensi sia una posa, e non riesci a credere come facciano a essere vivi e presenti tutti gli elementi contemporaneamente: il bambino più grande che muove le sue mani, la ragazza colta nel momento in cui sta scostando la tenda per far vedere Pasolini che esce dall'abitazione e insieme ha lo sguardo basso per controllare che combinano i figli, Pasolini stesso che nel frattempo si ferma sulla soglia a dire qualcosa al bambino, tenendo la mano sinistra sul fianco: tutto è al contempo, questo cattura l'occhio di Cartier-Bresson, ovvero la resa di una realtà molteplice e tridimensionale in una maniera straordinaria. Spesso la foto è un soggetto con scenografia e fondali: invece, negli scatti del nativo di Chanteloup-en-Brie tutto è soggetto, tutto è in primo piano allo stesso tempo, come solo nella pittura del Quattrocento, come solo in Piero della Francesca o in Masaccio.

In una seconda foto, Pasolini sta dando uno schiaffetto a un ragazzo per gioco, e ha la lingua in mezzo ai denti; dietro di lui, un po' coperto dal braccio che si tende, c'è un altro ragazzo di borgata che guarda qualcuno oltre la scena, lateralmente, mentre un terzo osserva in macchina, stupito, probabilmente il fotografo. Ogni personaggio ha una reazione diversa; come accade nelle *Storie della vera Croce*, ogni personaggio ha senso volumetrico, così come le cose ritratte hanno la bellezza della forza di gravità. Anche, dunque, la porta più sgarrupata partecipa della bellezza del

legno e della scenografia e del volume e della scena in sé. Per assurdo, biblicamente, tutte le cose sono sacre, tutte le cose vengono salvate: e così tu salvi la maniglia, i volti, l'abito sdrucito, il graffito; oppure, osserviamo sbigottiti come è riuscito a riprendere lo splendore della luce del sole che colpisce le scarpe impolverate: ecco perché sono bellissime queste immagini, perché sono più potenti delle bottiglie di Morandi, simbolo dell'umiltà delle cose. Sono foto che disorientano, su cui bisogna soffermarsi bene, altrimenti vedi solo Pasolini nelle periferie e ti sembra un già sentito. Se ci sono delle foto che vorresti toccare, perché ti sembra di poter toccare in questo modo lo stesso Pasolini, sono senza dubbio proprio queste.

Di fronte alla «controfacciata» dell'ingresso, quella funebre, si stagliava la parete «abside», con nove⁴ grandi ritratti di Pasolini: simbolicamente in asse con quella del cadavere, c'era un'immagine un po' angelica, tratta dal *Vangelo secondo Matteo*, di Alberto Durazzi. In una somiglia, invece, a Bertolucci poeta (cui era, è cosa nota, molto legato); in realtà, stava impersonificando Giotto per il film *Decameron*, si era travestito, indossando un cappellone medievale, per interpretare il ruolo di un pittore che venerava come Giotto, e a cui era arrivato attraverso la lezione di Longhi (così come era accaduto anche per la pittura del Mantegna o di Piero della Francesca): un'istantanea *fuori scena* per così dire, di Mario Tursi, in cui per un attimo sembra felice, sorride e sorride probabilmente anche del suo mascheramento. In tutte le stampe di questa parete sembra contento, allegro; è chiaro che è una scelta del collezionista,

⁴ Questi ritratti sono a firma di: Giuseppe Pino, Mario Dondero, Carla Cerati, Mario Tursi, Ezio Vitale, Alain Dessalles, Robert Cohen, Alberto Durazzi, Dino Pedriali.

che le ha messe insieme in maniera tale che non ci fosse una densità tragica e seria: «Nella penultima da destra, Pasolini si accosta ad un muro dov'è raffigurato sant'Antonio, e questo rende bene l'idea che ho di lui», afferma Garrera, che è quella di riaverlo davanti col sorriso. A questo si riferisce il curatore quando, nel suo testo di presentazione, fa finta di credere nella resurrezione dei corpi, e si immagina di poter riavere davanti a sé Pasolini sorridente. Questo sorriso è un'anticipazione del futuro, sa di palingenesi, e dunque le foto non riguardano, secondo Garrera, il passato di Pasolini ma il suo incontro postumo con Pasolini, che viene ricostruito smembrandolo in tante immagini in cui parla con gli amici o li abbraccia, o ride o è serio, cioè vivo; è come se lo rivedesse in carne e ossa, e, seppur virata in una specie di immaginario un po' fanciullesco, ancora una volta si partecipa a quell'operazione di ripristino, di riparazione del sacrificio, attraverso il suo corpo.

Nella parete di destra erano esposte una serie di fotografie scattate da Tazio Secchiaroli durante le due scene di *Accattone* che Pasolini girò come una sorta di provino per Federico Fellini, che avrebbe dovuto finanziare il fim attraverso la sua nuova casa di produzione, la Federiz, di cui era socio anche Angelo Rizzoli. Fellini gli prestò la sua troupe: Carlo di Palma fu il direttore della fotografia; Riccardo Fellini, il fratello, l'aiuto regista; poi si aggiunse anche Secchiaroli, fotografo ufficiale dei film di Fellini.

Pasolini girò due scene a via Fanfulla da Lodi, al Pigneto, quella del bar e quella con la ragazza di *Accattone*: i due provini (nelle foto si vede Pasolini che guarda dentro una telecamera oppure che dà indicazioni su come devono passeggiare o devono parlare i due ragazzi) vennero rifiutati da Fellini, che non era per niente convinto che quello fosse cinema. Il film

venne, poi, prodotto da Alfredo Bini, e lavorarono con lui Tonino delli Colli e Bernardo Bertolucci. In una citatissima lettera in cui ricorda questa bocciatura, Pasolini scriveva «purtroppo mi ha detto che voleva essere sincero», e aggiunge tra parentesi «ahia», immaginandosi già, dopo che Fellini aveva messo le mani avanti in quel modo, la risposta negativa: gli dispiacque moltissimo, ovviamente.

Al centro della sala era stata collocata una cassetiera piena di scatti rari di Pasolini con i suoi amici, come un grande omaggio. Somigliava al mobile utilizzato per una mostra di Letizia Battaglia, qui a Roma: «All'inizio – mi ha spiegato Garrera –, avevo pensato di porre al centro un grande catafalco nero dove in ogni cassetto ci si poteva imbattere nella morte di Pasolini, mentre tutto intorno la sala era illuminata dalle sue foto mentre era in vita. Ma non c'erano abbastanza soldi per questa soluzione. Il budget a disposizione era così esiguo, 1000 euro, che si potevano comprare soltanto 40 cornici: a quel punto, invece di rendere pesantissimo il tutto, ho ribaltato la questione e ogni volta che aprivi un cassetto lo vedevi mentre sta ridendo con Laura Betti, sta seduto accanto ad Alberto Moravia o Sandro Penna o Goffredo Parise o Giorgio Bassani, mentre gioca a calcio su un campetto o sta leggendo un libro».

Nel piano superiore, chiusa da un vetro, senza didascalie, una serie di provini, di fotogrammi delle fotografie, erano collocati in modo che, scorrendole velocemente, si aveva l'impressione di guardare un brevissimo filmato: la ripetizione degli scatti, 25 per un semplice gesto ad esempio, rendeva quell'attimo mobile, come una specie di fermentazione vitale di un frammento della sua esistenza.

I cassettei, invece, bastava aprirli per avere davanti, squadernati, gli amici e i colleghi scrittori, i premi ricevuti, la madre Susanna, Ninetto Davoli e Franco Citti, Orson Welles durante le riprese di *La ricotta*, nel 1962, i momenti al campo da calcio con la squadra degli attori: lì erano custoditi i suoi affetti, e la cassetiera aveva la funzione d'essere uno scrigno di memorie preziose, testimoniando la sua vita pubblica e quella privata, trascorsa però nel segno della compagnia affettuosa, passata con coloro che gli avevano voluto bene.

Anche nelle foto delle udienze nei tanti tribunali cui dovette, suo malgrado, presenziare, è ritratto sempre con gli amici che gli stanno vicini, che lo accompagnano, il suo gruppo che qui diventa invece bello perché sono coloro che gli stanno vicino: subì trentatré processi, con capi d'accusa che spaziavano dall'oscenità alla rissa, dalla corruzione all'apologia di reato, dalla pornografia alla diffamazione. Venne addirittura accusato di aver tentato di rapinare un benzinaio al Circeo con una pistola in cui aveva caricato un proiettile d'oro. Fu sempre assolto, e in un'intervista⁵ di Daniele del Giudice, Stefano Rodotà, ricordando come Pasolini affrontasse i processi cercando sempre di offrire a tutti le chiavi per capire, sempre disponibile alla discussione, quasi fosse una sorta di collaboratore e non un imputato, ricordava il meccanismo messo in atto contro di lui:

I processi alimentano la stampa, la stampa, amplificando l'immagine di un Pasolini pericoloso e mostruoso, alimenta le denunce, le denunce alimentavano nuovi processi, magari per fatti mai accaduti. Un meccanismo perverso. Al culmine, c'è licenza di uccidere.

⁵ S. RODOTÀ, *Imputato di diversità*, in «Paese Sera», 21 ottobre del 1977.

Le fotografie con la mamma fanno parte di questi suoi affetti profondi, intimi, così come un legame fortissimo emerge anche dalle foto con le *sue* donne: con Anna Magnani, mentre stanno girando *Mamma Roma*, e che considerava troppo piccolo-borghese per impersonare un personaggio del sottoproletariato; con Silvana Mangano, scelta per il ruolo di Giocasta nell'*Edipo Re*, perché aveva «il profumo di primule di mia madre giovane»; e, in particolar modo, gli scatti con Maria Callas, che guarda adorante Pasolini, o quando si prepara a inscenare *Medea*, dove mette letteralmente paura, per la sua espressività da strega potente, donna consapevole e matura, selvaggia e pericolosa⁶. La scelse proprio perché rappresentava secondo lui la più alta forma di impersonificazione del tragico.

Ovviamente, uno spazio adeguato era stato lasciato alle istantanee con il suo circolo letterario e soprattutto con Laura Betti, che diventò la sua musa e, dopo la sua morte, cominciò a organizzare l'Archivio Pasolini, raccogliendo foto, articoli, testimonianze, spendendosi ininterrottamente e dando di fatto vita a questo mito. Una data fondamentale è forse la grande mostra messa in piedi ai Mercati di Traiano, nell'inverno del 1985, curata da Fabio Mauri con il manifesto di Mario Schifano che era una rielaborazione fotografica, ritoccata pittoricamente, di un'immagine catturata sulle dune di Sabaudia, con Pasolini che sta camminando velocemente⁷; questo manifesto è forse il primo grande attraversamento nell'immaginario di cui stiamo parlando, che parte appunto dalla

⁶ In questo caso le foto di scena sono di Mario Tursi: *Pasolini e Maria Callas durante la lavorazione di Medea*, 1969, tra Anzio, la Turchia e Roma.

⁷ *Pier Paolo Pasolini, una vita futura: la forma dello sguardo*, Roma, 15 ottobre-15 dicembre 1985, *Catalogo* a cura di Fabio Mauri, grafica di Hilde Micheli, copertina di Mario Schifano, Roma, Graf, 1985.

fotografia: come se Schifano avesse captato la forza iconica della sua immagine. In realtà, già i mass media di allora avevano compreso che bucava in modo stupefacente lo schermo; chiunque fosse di quel mondo lo intuiva a naso, ed era immediatamente evidente che Pasolini suscitava «immenso odio e immenso amore»; nel senso che non si può essere indifferenti davanti a lui, per cui si può parlarne malissimo, e non a caso è ancora oggi pieno di nemici, oppure benissimo, e infatti ha tanti ammiratori. La mostra stessa esprime chiaramente tutto questo, tanto che evita con cura ogni trama filologica in favore di un'adorazione quasi totale.

In ogni caso, tra prima della morte e dopo la morte, lo stacco è impressionante: certo, quando è ancora in vita viene costantemente fotografato, invitato a partecipare a trasmissioni televisive, ospite alla radio, si mostra personaggio pubblico al massimo livello, ma non c'è confronto con quello che accade nell'immaginario collettivo dopo la sua morte, quando diventa veramente iconico. All'inizio taluni tentano anche di ridicolizzare la sua figura, cercano di renderlo antipatico, lo fotografano con il proposito di renderlo assolutamente brutto, o cattivo (quando veniva coinvolto in un processo, tante volte non si poteva portare al caporedattore una bella immagine di Pasolini...), tuttavia la cosa divertente è che quelle foto invece oggi piacciono, e quegli scatti presi per denigrarlo sono divenuti delle belle immagini. Ce ne erano alcune, nei tiri della cassettera, di quando usciva spossato o preoccupato dal tribunale, ed è strano, ma anche in questi casi non sembra mai venire male: è sempre, terribilmente, meravigliosamente, fotogenico.

Secondo Garrera, una delle «caratteristiche di alcuni corpi intelligenti e pieni di spirito è che sono fotogenici, tanto che la fotogenia è

una forma di spiritualità. È come se la fotografia captasse inconsciamente e indipendentemente dallo scatto e dall'occhio del fotografo la luce della persona. È come per dire che non può esistere una fotografia brutta di una grande mente». Queste parole esemplificano bene come il corpo di Pasolini, al di là del fatto che possa essere considerato bello o meno, susciti innamoramento.

Questa luce ci colpisce proprio perché c'è stata la resurrezione, perché è un corpo risorto, il suo. Ogni foto per noi non appartiene al passato, ma al futuro e, quando lo scorgiamo nella periferia romana del 1959, non lo pensiamo lì, lo pensiamo risorto. Questo è un discorso che procede per paradossi, è vero, ma la luce della foto di Pasolini ha acquisito nel tempo un alone mistico, qualità che spesso ogni foto contiene, perché in fondo la foto già di per sé è una resurrezione, però del passato: questo processo classico con Pasolini risulta amplificato, e la proiezione in avanti viene attivata da quel processo inconscio per cui la società l'ha voluto far risorgere, ha avuto bisogno di farlo risorgere. Il discorso non troppo sotterraneo dell'esposizione di Garrera è nell'intreccio, non casuale ma profondissimo, tra foto e corpo di Pasolini, come un risarcimento dopo il sacrificio. Molte persone conoscono solo il volto di Pasolini, non ne hanno mai letto neanche una riga, il che potrebbe sicuramente configurarsi come un grande limite; in realtà, l'iconicità della sua figura proviene dalla potenza delle sue parole, c'è dietro quell'aura, altrimenti la foto tenderebbe a sbiadire davanti agli occhi dello spettatore, tornando a divenire semplicemente testimonianza e lacerto del passato, sottoposta a considerazioni puramente estetiche.

Quando si guarda un'immagine di Pasolini, come accennato, si compie un gesto riparatore, e forse a questo tende la mostra di Garrera: ma, nel cortocircuito di morte e resurrezione, non si riesce mai a sanare veramente la sua morte scioccante; non si riesce a colmare quello che è successo: non somiglia per niente, questo processo di santificazione laico, a una corretta elaborazione del lutto; sembra fatto, anzi, apposta per non scavare nella coscienza di una nazione, per non compiere un'analisi seria e profonda per comprendere da quale dna malato nascessero l'odio e il disprezzo che ha subito (curiosamente c'è chi, ancora oggi, magari provenendo da un contesto cattolico o di destra, ha interiorizzato un'idea negativissima di Pasolini senza essere mai riuscito a metterla in discussione, senza averla mai sottoposta a un'indagine critica).

È questo uno dei casi di responsabilità collettiva, per cui una comunità civile si sente in colpa e cerca di lavare il cumulo di odio che rivestiva Pasolini nel pensiero dei singoli. Il continuo cerimoniale di resurrezione e morte non riguarda solo le copertine o i film a lui dedicati; per certi versi, ha a che fare anche con la necessità di trovare dei colpevoli della sua morte che fossero gerarchicamente forti, che avessero la dignità di assumersi la responsabilità dell'omicidio: i politici, i neofascisti, i servizi segreti, criminali assodati come quelli della Banda della Magliana.

Il delitto scaturisce da questo odio secondo un cerimoniale da tragedia greca: l'accumulo di rancore arma il coltello, porta alla determinazione dell'omicidio, che fosse una colluttazione, un gruppo di balordi fascistelli, un delitto su commissione, sarebbe avvenuto lo stesso, nell'ottica per cui un'intera comunità è riuscita a cristallizzare i propri desideri più profondi contro il poeta, frocio e regista famoso. «Hölderlin

dice che un popolo ha i suoi deliri – ricorda Garrera. C'è un suo bellissimo inno in cui parla dell'inconscio dei popoli, e sostiene che i popoli determinano inconsciamente la propria storia, con il desiderio che una comunità nutre sia le vipere che le colombe: per cui è il popolo tedesco che crea il Fuhrer e non è il Fuhrer che crea dei fanatici tedeschi». È una lettura tutta tragica e rituale: l'idea di avvicinare Pasolini a una figura cristologica, di considerarlo, come accade sempre in questi casi, un capro espiatorio, uno su cui si sono addensati i rancori, il disprezzo, i livori di una maggioranza miserevole, per cui non si capisce perché a un certo punto bisognasse farlo fuori, perché lo si detestasse a tal punto, e questo ci sgomenta, da odiarlo e l'odio provocasse, mettesse in atto il fato, e il caso diventasse fatalità. Come se un popolo avesse fatto una fattura, un malocchio, che va bene come espressione perché è come veniva visto Pasolini, con occhio malvagio, malevolo; e alla fine, dunque, il desiderio comune trova la propria concretizzazione, e da allora una comunità inconsciamente deve risolvere, espiare le proprie colpe, ricreando continuamente l'icona.

Resta il fatto che tra noi e Pasolini il rapporto è sempre caldo, e di estrema prossimità: questo calore, se così possiamo dire, emana proprio dal suo corpo. Per molti scrittori e critici della mia generazione, la speranza è stata sempre quella di averlo come maestro, con l'illusione o l'augurio che un pomeriggio qualunque potesse suonare alla nostra porta e sedersi con noi a prendere il caffè in cucina: ci mancano il suo volto, la sua parola, la sua voce, credo ci manchino drammaticamente, e questo accade solo con alcuni tipi di scrittori. È ritornata con Pasolini la figura del poeta vate, come forse poteva esserlo Dante, ma non lo sappiamo veramente, perché

purtroppo di molti grandi scrittori sono rimasti solamente gli scritti, le voci stampate, mentre di Pasolini possediamo l'intero percorso fino al miracolo dell'incarnazione, della santificazione laica, e possiamo comprendere in modo assolutamente chiaro come e perché vita e letteratura coincidano in lui in modo complementare: la scrittura, le idee, la passione, la furia, l'ira, l'intervento politico, la partecipazione al mondo, l'amore per la vita, la lotta, si incarnano perfettamente nel suo corpo. Non si materializzano sulla pagina o su un fotogramma, sono al contrario emanazioni materiche, sono riflessi della luce della sua intelligenza, e non è qualcosa che emerge attraverso una foto o un video, ma è già in sé.

In fondo, Pasolini testimonia, con il suo stesso immaginario fotografico, con la sua storia di icona del nostro tempo, quello in cui aveva sempre creduto, la sua percezione della vita come sacralità, della sacralità dell'esserci: per cui la santificazione, in realtà, non è lontana dal suo modo di percepire l'altro, dove anche un agnello, anche un bambino, anche un vecchio, anche un contadino e anche un'intera civiltà nel suo tramonto sono sacri. La sua posizione contro l'aborto, di cui resta memoria negli *Scritti corsari*, nasceva sostanzialmente da qui, dalla considerazione della nevralgicità di due assunti in particolare, la sacralità della vita e il mistero, cioè quella che lui percepiva da laico come concezione e percezione religiosa della luce del mondo, in cui il mondo è un miracolo, in cui l'esistere stesso è un miracolo.

Curiosando fra le tesi degli scrittori nell'Archivio dell'Università di Torino

1. Archivi come spazi dimenticati

Gli archivi di una città sono spazi pubblici che tendono a essere un po' dimenticati dai cittadini. Sappiamo che esistono, ma è raro che scegliamo di andarvi: e, se improvvisamente li eleggiamo a luoghi cui far visita, è perché o accettiamo una sorta di incarico, come è il caso di chi scrive, o perché rispondiamo a un invito che la comunità, per tramite magari di un'Istituzione, ci rivolge.

Qualsiasi archivio è lo spazio dedicato dalla comunità a contenere una parte del proprio passato: meglio, una selezione, parziale e arbitraria, della storia condivisa, che a un certo punto è stato deciso di mantenere in vita oltre la sua naturale data di scadenza. In quanto luogo deputato a conservare la memoria collettiva, un archivio contiene in sé l'illusione di poter trattenere il tempo, di fermare il moto uniforme della sua corsa: in questo senso, ciascun archivio è un tempio laico, di tipo però burocratico e civile, la cui ragione principe, fin dalla fase di progettazione dell'edificio, è quella di rivolgersi all'uomo che verrà.

Un archivio, poi, costituisce di fatto un tipo di ponte invisibile che conduce a un castello pieno di carte e documenti, che restano in umile, vigile attesa di qualcuno che li possa o li voglia sfogliare, riscoprire, studiare. Gli archivi rappresentano anche un monito e un lascito per i posteri; a volte la loro voce ha un piglio severo, ma educativo e giusto, altre

volte al contrario il suo timbro è ironico, beffardo, e ammonitore; lo scopo primario è che la nuova civiltà si ricordi della propria origine e di come si è sviluppata nel tempo: rappresenta un incentivo esplicito a tramandare e ricordare chi ci ha preceduti, o per seguirne le tracce o perché invece veniamo invogliati a discostarcene.

Una volta il poeta tedesco Durs Grünbein, che è nato in una Dresda completamente distrutta dopo i bombardamenti avvenuti alla fine della Seconda guerra mondiale, mi confessò che da ragazzo, quando si dirigeva verso il centro della città, vedeva tantissimi spazi vuoti, che avevano ancora intorno un po' di immondizie e di erbacce. Queste piccole isole di terra incolta gli sembravano perfetti scenari da letteratura di fantascienza; in realtà, tutte le macerie delle abitazioni sventrate dalle bombe erano state portate lontano, in una grande discarica fuori dalla città, come per liberarsi definitivamente di un ingombro non solo reale ma mentale. Nessuno spiegava ai ragazzi il perché dell'esistenza di quegli spazi vuoti, nessuno ne parlava.

Mi raccontò Grünbein che, passando davanti a questi buchi piatti e desolati, aveva sempre provato sensazioni molto violente: solo prendere il tram di giorno voleva dire vivere un'esperienza surreale, dove, improvvisamente, ci si poteva imbattere in terre di nessuno, in appezzamenti e sbancamenti che erano sì dei vuoti, ma dei vuoti della memoria, che lui avrebbe poi in età più adulta letto come simboli dell'amnesia di una nazione che aveva partorito ed entusiasticamente seguito l'ideologia ipnotica, folle, brutale, del nazismo. Tutto l'inconfessabile passato era stato nascosto con le macerie nella discarica

cittadina, e così era stata allontanata, e messa da parte come fosse per sempre, la memoria del Reich, con la colpa indicibile della Shoa e dei campi di sterminio.

Esistono però anche spazi urbani della memoria che non sono stati spogliati o azzerati o ripuliti in nome della coscienza nazionale. La loro funzione è, al contrario, tutta nel contenuto, dal momento che la loro ragion d'essere risiede nella capacità di conservare e trattenere e rilanciare un piccolissimo pezzo del puzzle della Storia di un civiltà. E così, all'ordine della storia, che per convenzione immaginiamo ciclico e progressivo, segue anche un ordine concreto, formale, nel senso che un elemento costitutivo dell'archivio, per il suo corretto funzionamento, è che il materiale sia ben sistemato e ben catalogato; per fare questa operazione bisogna seguire criteri semplici, deduttivi, universalmente validi. Proprio perché tendono (o vogliono o ambiscono) a dare un ordine e una classificazione ai relitti della storia, gli archivi divengono così necessari a una civiltà per non dimenticare come si era prima di noi: in questo modo, professano una commovente, e talvolta assurda, fede nella purezza delle liste, nel criterio oggettivo dei registri, nella cura della scrittura, nella perfezione matematica dei numeri di protocollo: posseggono dei codici linguistici che sono un po' da iniziati, pieni di acronimi, di sigle, di alfabeti che dovrebbero orientare e tuttavia spesso lasciano perplessi come di fronte a un labirinto.

Certo, non tutti gli archivi sono uguali, e quando ci troviamo, come nel nostro caso, a cianciare tra i faldoni di un archivio della memoria studentesca e universitaria, è inevitabile che pensiamo di trovarci dinanzi a un immenso santuario dell'inutile e dell'obsoleto. Ad esempio, qui sono

contenute non solo le tesi di famosi scrittori, ma anche anni di verbali e delibere del Senato accademico, o di lunghe e annose riunioni dei vari dipartimenti e facoltà. Se avessimo davvero più pazienza e volessimo analizzare con cura questo tipo di materiale, potremmo forse edificare, strato dopo strato, riunione dopo riunione, una grandiosa cattedrale dell'odio e del rancore accademico. Il mio intento è, invece, e forse purtroppo, un altro, essendo stato chiamato a rintracciare e segnalare le tesi di alcuni scrittori e filosofi che hanno frequentato queste aule, i cui lavori vengono gelosamente conservati al pari di quelli di tanti altri anonimi studenti che qui si sono laureati.

2. Tesi impolverate ed effetti luminosi

Quasi tutte le tesi che si sono potute vedere in mostra nelle teche messe a disposizione nella sala adiacente a questa dall'Archivio dell'Università di Torino hanno avuto una vita ulteriore dopo la discussione durante la seduta di laurea, sono cioè diventate dei libri pubblicati.

C'è un effetto luminoso cui vorrei subito accennare e che è quello che più mi ha colto di sorpresa la prima volta che mi sono seduto tra i banchi dell'Archivio per sfogliare questi lavori giovanili: i ricercatori e le tante professionalità che qui lavorano (archivisti, bibliotecari, restauratori) sanno a che cosa mi sto riferendo. L'effetto luminoso consiste nel fatto che l'esposizione di queste tesi, la presa in visione di queste tesi dà in primo luogo la dimensione della giovinezza di quelli che le stavano facendo: è lo splendore, anche, di chi a vent'anni si cimenta con qualcosa che lo terrà impegnato o lo caratterizzerà per tutta la vita. Questi futuri scrittori e critici

(Italo Calvino, Cesare Pavese, Edoardo Sanguineti, Claudio Magris, Massimo Mila, Umberto Eco, Maria Luisa Spaziani, Gianni Vattimo ecc.) chiedevano ai loro professori e referenti accademici di occuparsi di un argomento che sarebbe stato all'origine delle loro carriere o di quelle che in quel momento avrebbero potuto essere anche delle non-carriere. Ciò che, appunto, ci meraviglia è l'imbattersi nella loro precocità e in un tipo di splendore che ha a che fare con l'età della gioventù: ritrovarli nell'Archivio buio e polveroso di un'Università pare davvero sorprendente.

Se osserviamo le foto degli studenti, i loro libretti degli esami, lo stile con cui hanno compilato le richieste di tesi, ne abbiamo, è ovvio, un esempio concreto. Prendiamo la richiesta di iscrizione di Edoardo Sanguineti al primo anno di Università: ha indicato di essere uscito dal liceo con un voto alla maturità di 8,78, quasi nove; non male, considerando il livello e la difficoltà degli esami che venivano fatti nel 1948. L'iscrizione gli è costata dodicimila duecento lire (poco meno di 230 euro attuali); negli anni '50, lo stipendio di un operaio era intorno alle 30mila lire al mese: rapportato a oggi, avremmo potuto comprare qualcosa per un valore pari a 562 euro. Ciascuno di noi può esercitarsi a immaginare la propria lista della spesa, e anche per questo può essere educativo, o divertente, recarsi in un archivio e spulciare questo tipo di documenti. La foto ritrae un Sanguineti più bello di come ce lo ricordiamo.

Soffermiamoci ora sul cedolino completo degli esami di Vattimo, mettendo da parte, ancora per qualche tempo, le norme sulla privacy: una sfilza di trenta e ventinove. Viene riportato anche il voto di laurea per la

sua tesi, che ruota attorno al concetto del fare in Aristotele: centodieci e lode con l'aggiunta della dignità di stampa.

Guardiamo invece la richiesta di tesi di Calvino, tema: Joseph Conrad, così, apparentemente generico; o anche quella di Pavese, che scrive in modo più pomposo: «Presenterò una dissertazione»: ci colpisce il voto che poi ha preso alla laurea, 108 su 110. Per noi è impensabile, un insulto alla grandezza: com'è stato possibile, ci si chiede, non assegnare il massimo dei voti a Pavese? Bisognerebbe scorrere il libretto universitario per capire dove è caduto, ma in realtà quel voto ci dice anche che l'accademismo è sempre l'accademismo, oggi come allora.

Le riproduzioni di queste richieste di tesi rendono anche ben visibile la traccia del tempo, i diversi momenti storici; per la sua domanda di tesi, Pavese si affida a una scrittura a mano, tutta calligrafica, ordinata, pulita, bellissima; poi cambiano i tempi e subentra la macchina da scrivere, la x come correttore e un linguaggio verboso, più burocratico, che viene a infastidire la lettura: sembra quasi che abbiamo perso, per sovraccarico, per bulimia, l'eccellenza formale data dalla precisione e dalla compostezza della grafia a mano.

Il materiale tesistico di tre saggi e scrittori quali Eco, Mila, Sanguineti offre subito uno spunto d'analisi: da un alto, emerge l'aura professorale che li accompagnerà nel tempo; dall'altro, restiamo stupiti, a posteriori, di come si siano mostrati anticipatori in relazione alle proprie carriere, di quanto siano stati precursori rispetto al tempo in cui vivevano. Insospettabili, forse, possono sembrare invece alcune scelte, come quella di Calvino, che dà vita a un lavoro su Conrad. Mentre altre hanno la stigmat

dell'indiscutibilità: pensiamo alla tesi di Cesare Pavese che compie uno studio interpretativo della poesia di Whitman. In quasi tutti i casi, la precocità rimane un elemento chiave.

3. Pagine ricchissime di futuro

La seconda immediata impressione, scorrendo gli indici e sfogliando qualche pagina di queste tesi, è che era già tutto lì, ben racchiuso, solo magari talvolta *in nuce*: cioè, già allora era chiara, netta, sicura la strada che poi avrebbero intrapreso, ed è facile cogliere per ciascuno di loro quello che il futuro, in termini di gusti e studi e predisposizione culturale, avrebbe loro offerto. Stava poi alla capacità di ciascuno saper progredire su quella strada, certamente. Il nostro interesse, in questo caso, è a lungo termine, è in prospettiva, perché, attraverso il loro impegno da laureandi, si possono rintracciare le ragioni del percorso dalle sue origini. La tesi di laurea costituisce per questi scrittori un momento aurorale, come lo è stato forse per alcuni di noi.

Sono stati tutti o quasi tutti, come detto, degli anticipatori, e anche questo la dice lunga poi sull'intrinseco valore di queste tesi: che Massimo Mila, ad esempio, si occupasse di Giuseppe Verdi era assolutamente d'avanguardia per l'epoca, perché nel '31 Verdi era tutto da riscoprire; come lo era Walt Whitman, sempre negli stessi anni, e solo per questo dovremmo ringraziare Pavese; Bobbio sceglie Husserl nel '33, dunque un filosofo contemporaneo, mentre Fernanda Pivano sembra voler andare più sul sicuro optando per uno studio su *Moby Dick*, romanzo che era uscito quasi dieci anni prima, nel '32, tradotto sempre da Pavese. Questa

attitudine è una sorta di costante, che viene replicata da molti, sia da coloro che divennero esimi accademici, pensiamo a Carlo Dionisotti, col suo *Saggio di studi sulle rime di Pietro Bembo*: sia da quanti scelsero la strada della scrittura e del giornalismo, come Giovanni Arpino, che portò una tesi su Esenin, il poeta «solitario e solo» sia rispetto agli altri esseri umani sia nei confronti di suoi confratelli poetici, come scrisse Vittorio Strada nella prefazione al libro appunto di Arpino, *Serghej A. Esenin. L'estremo cantore dell'antica Russia di fronte alla rivoluzione*⁸. Anche qui, dunque, alla fine ne è uscito un libro.

Uno dei casi più emblematici riguarda Sanguineti, che consegna una tesi di oltre 650 pagine, talmente voluminosa da dover essere rilegata in tre volumi. L'archivio dell'Università di Torino conserva la domanda di iscrizione e anche le tre richieste annuali di proroga per la stesura: questo vuol dire che Sanguineti fu uno studente fuoricorso e in una logica come quella attuale sarebbe stato considerato un perditempo, una nullità nell'Accademia che premia l'iperproduzione sviscerata dal contenuto: è probabile che Sanguineti oggi non sarebbe rientrato in nessuno dei parametri quantitativi necessari per accedere ai primi passaggi della carriera accademica, ma per sua e soprattutto nostra fortuna è nato in un altro tempo⁹.

⁸ G. ARPINO, *Serghej A. Esenin. L'estremo cantore dell'antica Russia di fronte alla rivoluzione*, Venezia, Marsilio, 1997.

⁹ La mentalità corrente è che bisogna pensare solo a coloro che ce la fanno: forse, oggi non sarebbe mai diventato un docente universitario. Questo sistema è un furto a mano armata del futuro dei nostri ragazzi: stabilisce sulla base del curriculum di voti conseguiti negli anni della formazione chi è degno di andare avanti negli studi e chi no, quando sappiamo benissimo che, come non cresciamo fisicamente tutti nello stesso momento, così può accadere in ambito scolastico che il processo di apprendimento sia per alcuni più veloce e per altri più lento.

Questa piccola testimonianza dovrebbe far riflettere le nostre istituzioni sul fatto che le parole meritocrazia e valutazione sono sempre a rischio di trasformarsi in sintagmi vuoti o in sinonimi di elitismo o in altrettante evanescenti forme retoriche in cui si nasconde invece la mediocrità, da cui moltissime facoltà di Lettere in Italia sono purtroppo afflitte. La qual cosa ha avuto e continua ad avere un effetto dirompente su coloro che vengono formati¹⁰. Ci piace pensare, tuttavia, che Sanguineti ce l'avrebbe fatta lo stesso.

Già durante la sua formazione, Sanguineti dà dunque vita a un enorme lavoro di scavo con un'interpretazione poderosa di Malebolge, affrontando fin da subito il problema che sarà poi per lui centrale, di una lingua antiletteraria, anti-codificata, cioè antipetrarchesca, che individua essere presente nell'ottavo cerchio dell'*Inferno*: dal «cul fece trombetta» ai nomi dei diavoli di Malebranche, tra ruffiani, seduttori, simoniaci, indovini, ladri o scismatici, in realtà lo studio testistico di Malebolge è già il suo *Laborintus*. Riprendere dagli episodi danteschi delle dieci *bolge* è una scelta non teologica ovviamente ma una scelta linguistica, cioè la lingua inventata, labirintica, magmatica, infernale, comica, grottesca di Dante è una tradizione della letteratura italiana completamente dimenticata perché ha vinto una linea petrarchesca, e Sanguineti, con la sua poesia, si rifarà a quella tradizione caduta nell'oblio, la vorrà recuperare a tutti i costi, anche accarezzando la vertigine dell'illeggibilità: per cui noi abbiamo già tutto qui, in questa tesi di Sanguineti, non solo la filologia dantesca e basta, ma ci troviamo di fronte a una ricerca intrapresa da un poeta in erba, che in questa maniera sta costruendo il laboratorio linguistico della propria poesia,

¹⁰ Ogni concorso non veramente imparziale si traduce in un danno irreparabile non solo nei confronti dei più meritevoli, ma nei confronti delle generazioni future.

sta accumulando materiale a partire da Dante. Sono già presenti i due piani su cui si articola il dantismo di Sanguineti, il prediligere la linea interpretativa continiana, che privilegia il dato dell'espressività contrapponendolo a quello lirico petrarchesco; e l'idea del linguaggio come sede, come luogo di «un'esperienza conoscitiva di tipo razionale, un impegno cognitivo e una seria e forte responsabilità morale»¹¹.

Questo discorso dell'accumulo del proprio laboratorio è possibile allargarlo a molti degli scrittori o intellettuali presi in esame; in alcuni può sembrare ancora allo stato embrionale, in altri è del tutto evidente, perché più maturo è l'approccio. Nella tesi di Alessandro Baricco, che si laurea con Vattimo come relatore, è immediatamente evidente la rilevanza dell'elemento della musica: porta in sede di laurea, nel 1980, un lavoro da musicologo attorno alla teoria estetica di Adorno¹²; nel gioco dei torinesi famosi, un posto lo troviamo anche per Luciana Littizzetto, autrice di una di quelle tesi piene di romanticume sulle metafore della luna e della notte nel romanticismo¹³, un lavoro compilativo figlio di una passione adolescenziale, che anzi forse chiude il suo ciclo adolescenziale e di frustrazioni del momento, come è accaduto a tanti di noi.

Un'altra, limpida esemplificazione del discorso che stiamo facendo intorno ai prodromi poetici la offre la tesi di Mila in storia della musica, *Il melodramma di Giuseppe Verdi*, in cui vengono riportate anche le note del

¹¹ I. TUFANO, *Le lezioni di Sanguineti su Dante*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. 32, 2003, pp. 69-74.

¹² A. BARICCO, *Scrittura, memoria, interpretazione. Note sulla teoria estetica di T. Adorno*, l'anno è il 1980.

¹³ L. LITIZZETTO, *La mitologia della notte e della luna nel melodramma del primo Romanticismo*, tesi discussa nel 1990.

relatore, Alberto Gentili: gettando l'occhio sull'indice, scopriamo titoli quali «Il concetto di musica drammatica», «La concezione drammatica di Verdi», «La trilogia popolare: unità morale del mondo verdiano», ovvero in breve tutte quelle che diverranno le sue tesi più note: la sua impostazione critica è già sostanziale e profonda, chiarissima la risposta al wagnerismo, la messa a punto del *Falstaff*, l'interpretazione o scoperta dell'umorismo verdiano come punto ampio, decisivo, e poi il declamato melodico contrapposto a quello di Wagner e, dunque, la ricerca di una via parallela all'esegesi corrente. Dopo la morte di Verdi nel 1901, venivano esaltate le ultime opere, se non il solo *Falstaff*, condannando il resto perché privo di dignità artistica tanto sul piano drammaturgico quanto sul piano della scrittura orchestrale: gli veniva contrapposto sempre Wagner, e fu proprio Mila a sanare gli errori e le disfasie dei critici del suo tempo, ristabilendo le giuste proporzioni, rinverdendo la fama e rileggendo la contrapposizione Wagner-Verdi in termini altri dalla consueta *pruderie*, con il primo considerato un genio depravato e il secondo un borghese attento alle problematiche mercantili della vita, al contrattare sul soldo.

Mila¹⁴ si rifaceva alla *Verdi Reinassance*, iniziata da Franz Werfel in Germania nel 1924 col suo libro su Verdi, e che poi era transitata in Italia grazie a Renato Barilli con *Il paese del melodramma*, in cui veniva proposto una rivalutazione di Verdi prima maniera, del *Rigoletto*, del *Trovatore*, della *Traviata* (secondo Attilio Bertolucci, Barilli aveva reinventato Parma con quel libro, e fu proprio Barilli, assieme a Longhi, a iniziarlo alla musica verdiana dopo le prime immersioni scolastiche: l'influenza di Verdi fu per lui profondissima, a cominciare dal sostrato

¹⁴ Cfr. G. SALVETTI, *Ho detto male di... Verdi*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 48, 2013, pp. 105-41.

fiabesco e dall'inventare dal vero che contraddistinguono la sua poetica). Mila poi pubblicherà nel 1933 *Il melodramma di Verdi*, libro che ha lo stesso titolo della tesi e non solo quello in comune, dando vita a una revisione critica completa.

L'anticipazione di questi laureandi non è allora solamente verso il proprio futuro: se torniamo alla tesi di Mila, osserviamo come sia cruciale il capitolo sull'umorismo di Verdi, e dovremmo aspettare diversi decenni prima che il pubblico possa solo abituarsi a considerare comico Verdi, e lo stesso discorso può farsi anche all'idea del declamato in Verdi. Quel che si vuol dire è che in alcuni casi, addirittura, questi lavori rappresentano un punto di svolta critico: prendono corpo da un'intuizione che poi in seguito alcuni autori sapranno valorizzare e ampliare e contestualizzare meglio, costringendo così la comunità di studiosi, lettori e appassionati a fare i conti con qualcosa di nuovo rispetto ai soliti cliché. Sono dunque queste tesi che costituiscono le premesse per un allargamento degli orizzonti critici, costruiscono cioè nuovi edifici interpretativi che tante volte necessitano di anni prima che possano venir accettati dal pubblico.

Dalla semplice lettura dell'indice, al contrario, alcune tesi sembrano di natura più compilativa o sbrigative, anche se l'apparenza può ingannare, come sappiamo. Per altri, l'impressione è che esistano dei punti di divergenza tra ciò che viene scritto per la tesi e quello che viene pubblicato, punti che sarebbe utile poter studiare; il fascino di questi lavori sta anche, talvolta, nella maggiore libertà che l'autore si è concesso, forse poi cassata dalla pubblicazione in volume perché intesa come figlia di un'ingenuità critica.

Il lavoro testistico su *Malebolge* di Sanguineti è ancora da riscoprire: assai più ampio e dettagliato della pubblicazione, potrebbe forse rivelarsi più geniale, laddove in ogni pubblicazione può intervenire anche una normalizzazione del testo derivata dai più diversi fattori. È ovviamente solo un'ipotesi di lavoro che andrebbe verificata sul campo.

C'è anche l'esempio in cui ad essere preconizzata è solo una delle strade che questi scrittori, critici, intellettuali in erba, poi prenderanno: Maria Luisa Spaziani si cimenta con *Marcel Proust*, e la sua argomentazione ha un impianto più tradizionale nella prima parte, con capitoli quasi generici: *Introduzione, Personaggio, Poetica, Stile*; mentre nella seconda, a partire dalla traduzione del saggio di Leo Spitzer, *Sulla lingua di Marcel Proust*, illumina su quella che sarà una delle più belle carriere della Spaziani, che è la traduzione dal francese, avendo lei esercitato il proprio talento sia su classici come Racine e Corneille, sia su autori novecenteschi quali André Gide o Marguerite Yourcenar. Per cui compare un aspetto linguistico, una spia del futuro, in questo lavoro studentesco: una prima parte più redazionale, compilativa, e una seconda che, prendendo piede dagli studi di Spitzer, compie un'analisi dettagliata e tecnica della lingua, dei registri stilistici e formali del francese usato da Proust. Il suo relatore fu il francesista Ferdinando Neri e la tesi è datata febbraio 1948, dunque precedente alla scoperta di Parigi, che avvenne, per la Spaziani, dopo il 1953. L'inchiostro blu, che la Spaziani aveva usato per le citazioni, è completamente dilavato e ha reso illeggibile parte dello scritto: l'esonazione della Doria Riparia nel 2000 non lo ha risparmiato, e identico destino hanno avuto tanti altri studi che erano custoditi in alcuni seminterrati dell'Archivio dell'Università, che sono stati danneggiati

dall'acqua o coperti dal fango. Questo fatto di cronaca dimostra che la nostra memoria, anche quella custodita sotto forma di carte e documenti vari, è sempre a rischio, vuoi per l'usura del tempo vuoi per i capricci di una natura matrigna vuoi per una certa superficialità: un'inondazione, un terremoto, un cataclisma possono rendere vano il lavoro di conservazione. Soprattutto, però, questi eventi ci dicono che è spesso l'incuria dell'uomo la prima causa della distruzione delle nostre memorie.

Il caso della tesi di Claudio Magris, *Il mito asburgico. Umanità e stile del mondo austroungarico nella letteratura tedesca moderna*, discussa nel 1962 col professor Lionello Vincenti, è assai emblematico e rappresenta un simbolo perfetto della seconda tipologia individuata precedentemente.

Vi è infatti già contenuta quell'idea di civiltà europea rappresentata dall'Impero asburgico, poi scavalcata e distrutta dalla Storia; con insito però il tentativo di penetrare criticamente, attraverso la letteratura, il mito di convivenza civile di culture e religioni e popoli diversi che esso incarnava, con l'evidente volontà dunque di recuperare culturalmente questo mito.

Il lavoro di Magris è un caso limite anche per un altro motivo: tesi e libro pubblicato sono come due gocce d'acqua, come due gemelli omozigoti perfettamente sovrapponibili. Perfino i rimandi in nota o certi antichismi (Magris ci perdoni per questa parola), quali usare il termine absburgico al posto di asburgico, rimarranno nella versione a stampa. Adotta già una linea da manuale nella sua tesi, con la costituzione, per sottrazione, del mito asburgico, considerando autore per autore, tema per tema. L'avvertenza che precede l'introduzione, in cui si scusa delle

tantissime citazioni, alcune tradotte da lui stesso in italiano, come ci tiene a ribadire, scompare nella versione a stampa, almeno nell'edizione che ho nella mia libreria. La cosa curiosa è che nell'*Avvertenza della tesi* adotta un lessico da studente che oggi non userebbe mai: «mi è parso opportuno», dice; oppure, riferendosi alle traduzioni, «si tratta dei miei tentativi». Sappiamo che la seduzione per il mondo mitteleuropeo, filtrata da un duro, anche emozionalmente ambivalente, giudizio critico, sopravviene dopo che Magris si era spostato da Trieste a Torino per studiare all'università. Con questa nostalgia addosso, spinto dallo spirito dell'esule, Magris cerca di comprendere i presupposti della costruzione del mito asburgico, argomento che, quando era a casa, come ha spesso precisato, non gli interessava minimamente.

Ogni vera nostalgia secondo lui deve «passare attraverso la negazione»; «ogni sì, per essere autentico», deve «passare sotto le forche caudine del no», ed è lontano dalla città natia che ha iniziato questa indagine sui suoi cittadini e sulla loro nostalgia politico-culturale per un mondo ormai scomparso, da loro celebrato e rimpianto come il mondo dell'ordine, dell'armonia, dell'unità, della totalità; ma, leggendo le opere degli scrittori, si accorge che la gran parte aveva invece denunciato il vuoto e il disordine di una civiltà al tramonto, il suo stato di crisi. Indagare questa contraddizione è stata la molla primaria: lo stesso Magris, in una prefazione scritta trent'anni dopo la pubblicazione del *Mito asburgico*, racconta della sua difficoltà a spiegare al professore che sarebbe stato il suo relatore qual era l'effettivo argomento della tesi e come intendeva procedere. Il nucleo centrale, fortissimo, è che quel mondo rappresentava e rappresenta per Magris il simbolo del mondo occidentale *tout court*: forse questo non era

evidente al giovane Magris come lo è invece oggi per lui e per noi, suoi lettori.

Più volte Magris ha spiegato di essere cresciuto accanto a una generazione di vecchi nostalgici triestini, di «vecchi austriacanti», così li ha chiamati, che rimpiangevano e deprecavano la caduta dell'Impero austro-ungarico; ma di aver appreso la vera lezione sulla natura del molosso asburgico dagli irredentisti che lo avevano combattuto; per spiegare questa posizione Magris ricorre spesso a una citazione:

Uno dei più grandi nostalgici dell'Impero, Roth, diceva che solo perché da giovane si era ribellato contro Francesco Giuseppe, quando Francesco Giuseppe era il sovrano di uno Stato esistente, aveva il diritto di rimpiangerlo e di rimpiangere quel mondo che lo aveva educato alla fedeltà attraverso la ribellione. Ogni Terra Promessa va riconquistata ripercorrendo ogni volta il cammino attraverso il deserto, come avrei imparato da quella civiltà ebraico-orientale che ha anch'essa a che fare con il mondo asburgico, e sulla quale ho scritto il mio libro *Lontano da dove*. [...] A Torino ho cominciato a leggere, per nostalgia, dei libri su Trieste e ho cominciato a scoprire non solo autori di prima grandezza come Svevo e Saba e molti altri assai notevoli, ma anche certe cose che io stesso avevo vissuto ma di cui non mi ero bene reso conto: la secolare appartenenza della mia città all'Impero asburgico, il ruolo della popolazione slovena e di altre minoranze, della cultura ebraica. Mi sono ricordato di compagni di scuola nelle cui biblioteche di casa si conservavano altri classici, non italiani; mi sono ricordato del mondo ebraico, di certi gesti, di certe parole. Ho capito allora che per conoscere quel mondo, farlo mio e per acquisirne coscienza, avrei dovuto in qualche modo fare i conti pure con quella realtà prenatale rispetto alla mia; ho cominciato allora a leggere autori austriaci proprio per capire quello che stava dietro alla mia Trieste, quella che conoscevo. E così mi sono imbattuto in quella grande nostalgia dell'Impero, appunto nel "mito asburgico" e ho cominciato a scrivere quel libro senza sapere bene che cosa volevo scrivere.

Questo no che diventa sì è la ragione prima della tesi, poi divenuta libro¹⁵: e forse è anche la ragione per cui certe asprezze, certi giudizi non

¹⁵ Uno degli intenti dichiarati di Magris era di smorzare il giudizio politico facendoci sentire, attraverso una seduzione linguistica, musicale, cioè nel modo in cui ne parlava, la seduzione che lui stesso provava per quel mondo perduto. «Musil dice che l'austriaco era un austro ungherese meno l'ungherese ossia il risultato di una sottrazione, un elemento comune a tutte le diverse

sono stati mitigati successivamente: il giudizio politico è spesso duro e assai negativo nel *Mito asburgico*, sconta cioè un'attitudine adolescenziale, coincidendo la sua stesura con un'età che va dai venti anni ai ventitré: lo stesso Magris ha raccontato divertito che, quando uscì, tutti credevano che fosse stato scritto da un vecchio signore che aveva vissuto sotto l'Impero.

Un altro elemento, fortissimo, è la passione, o l'amore, che emana dalle tesi di questi autori, anche in quelle più insospettabili. Dimostrazione lampante è il lavoro su Aristotele di Vattimo, *Il concetto del fare in Aristotele*, tesi discussa nel 1958, relatore Luigi Pareyson, poi edito da Giappichelli nel 1961: che va a considerare proprio la *téchne*, proprio il fare, va a toccare un nucleo che sarà poi doloroso per lui, che era fin da allora evidentemente una delle sue ossessioni, una delle sue realizzazioni, poi anche fallimentari, tragiche, se pensiamo al suo destino di uomo politico. Una domanda classica che rivolgono sempre a Vattimo (e gliela fanno perché forse non conoscono la sua tesi di laurea) è come è possibile che un filosofo si occupi di politica, che si eserciti in politica fattivamente, non solo curando il pensiero, l'epistemologia, ed è lo stesso interrogativo cui si trova spesso a rispondere anche Massimo Cacciari, ad esempio, ex sindaco di Venezia.

Il culmine dell'etica per Aristotele era rappresentato dalla politica: in un'intervista di qualche anno fa, riprendendo questa impostazione, Vattimo sosteneva che «l'etica ha bisogno di essere praticata politicamente, anzi

culture e nazionalità dell'impero ma non identificabile con nessuna. Ecco perché questa cultura è diventata anche una straordinaria metafora e parabola del frantumato e composito lo contemporaneo, dell'io come risultato di una sottrazione, come uomo senza qualità, appunto e così via».

non vedo nessun'altra etica se non la politica». Per lui dunque, fin dall'inizio, la *téchne* è componente, è fattore fondamentale dell'essere filosofo, è consustanziale alla mente del pensatore. In realtà, Vattimo non fa una tesi, antevide il proprio destino e attraverso il dialogo con Aristotele va costruendo l'ambito del fare filosofia: fin dal titolo, non a caso, viene proprio sottolineato il fare, il manipolare la realtà, il cambiarla, sulla scia, ma qui forse ci avventuriamo troppo in là, del concetto di duttilità di Heidegger, della capacità di compromesso, di adattarsi.

Solo due anni dovrà invece aspettare Eco per veder pubblicata la sua tesi, *Il problema estetico in S. Tommaso d'Aquino* (per la cura delle Edizioni di Filosofia, proprio a Torino): si laurea in estetica, con Luigi Payreson, nel 1954. Sarebbe complicato ora farne un riassunto, ma la questione è che intorno al concetto di bellezza tomistico e al suo superamento Eco non ha praticamente smesso di riflettere da quei giorni studenteschi, sia all'interno dei suoi romanzi sia nelle opere saggistiche (pensiamo anche alle ultime prove fondate sul concetto di bellezza)¹⁶. Secondo Eco, con San Tommaso ci troviamo di fronte, per l'ultima volta, all'impossibilità di una compresenza tra bellezza del male e bellezza del bene: proprio dopo San Tommaso ha origine quella scissione fra bello estetico e bello morale che caratterizza anche la nostra civiltà e che è stata una delle più grandi evoluzioni secondo Eco stesso: e con questo si intende il fatto che si possa avere la bellezza immorale, cioè una situazione di male e di immoralità rappresentata però come cosa affascinante, o che ha le

¹⁶ Negli ultimi anni è tornato a rimeditare su quelle indagini che fece da adolescente: ricordiamo *Bellezza. Storia di una idea occidentale*, che è del 2002; *Storia della bellezza*, che è del 2004, o *Storia della bruttezza*, del 2007.

caratteristiche e le fattezze della bellezza (artistica e non solo). Accanto all'identificazione classica del bello col buono, nel passato non si poteva rappresentare bellamente la bruttezza, o il vizio della corruzione. Più volte Eco ha detto che proprio iniziando a studiare il concetto di estetica in San Tommaso aveva colto ancora la presenza di questo concetto, che la bellezza non poteva essere scissa dalla bellezza morale: non potevi avere una donna vampiro o i fiori del male, non era concepibile pensare che Satana era bello e il peccato era seducente e meraviglioso. Tommaso D'Aquino si chiede se fa parte della bellezza di un'opera d'arte l'essere adeguata a tutti i suoi scopi: ed Eco appunto farà propria questa considerazione, osservando come lo sviluppo successivo della letteratura sia avvenuto intorno alla divisione tra arte e morale. Attraverso i secoli, si è potuto assistere a un continuo dibattito su dove finiscono i confini della prima impostazione e cominciano quelli della seconda, più moderna: perché un conto è che si possa rappresentare bellamente il male, un altro conto è se si ha il dovere o il diritto morale di farlo.

In una vecchia intervista Eco racconta di essere stato in un museo etnografico in Mali, dove c'erano due manichini, due modelli realistici che uno poteva vestire in modi diversi: uno di una donna magra e bellissima, l'altro di una donna grassottella; la prima era stata messa per i visitatori occidentali, la seconda per i nativi, per i locali. Un popolo che soffre la fame, se vede una persona grassa, la trova bella, diceva: quando anche il Mali verrà colonizzato, pure dal punto di vista estetico si imporrà una tipologia di bellezza femminile che coincide con i canoni occidentali della magrezza.

Il concetto di bellezza cambia a seconda del momento delle civiltà e questo avverrà sempre: Eco individua un momento sostanziale quando c'è stata la scissione della morale dal bello, uno sviluppo che abbiamo avuto col Romanticismo, il Decadentismo, il Simbolismo. Una volta c'era solo il grottesco: ad esempio, in Rubens, Tiziano o Rembrandt, i soldati che insultano Cristo sono deformati, sono mostruosi, grotteschi; adesso invece, se pensiamo a un personaggio come Dorian Gray, la magia sta nel fatto che il quadro assume su di sé le deformità morali mentre Dorian rimane un fanciullo candido, immacolato e profondamente bello. Nel *Nome della rosa* il frate che parla una lingua caotica, babelica, un misto di latino e volgare, è deforme ma moralmente bello, mette paura ma invece è buono, un po' come il gobbo di Notre Dame; questa dicotomia viene affrontata nel suo libro più famoso anche con la condanna del comico, perché il riso deforma il viso ed è una difformità dell'anima, il riso può contaminare e distruggere la sacralità del creato.

4. Uno sguardo su Italo Calvino

Rivedere questi archivi significa recuperarne meglio il valore. Non a caso anche all'interno di lavori che paiono più tradizionali ci imbattiamo sempre in qualcosa che stupisce e ci avvince. A leggere l'indice della tesi di Calvino su Conrad, sembra di trovarsi dinanzi una monografia: *La vita, L'opera, La scelta della lingua, Il posto di Conrad nella letteratura inglese, Conrad e la letteratura francese, Conrad e la letteratura russa, L'uomo di Conrad, Il metodo narrativo*. Basta invece leggere qualche pagina per capire quanto sia piena di sottigliezze, di pathos, di ricerche;

consideriamo inoltre quello che la letteratura dell'avventura, quello che l'avventura in sé ha significato per Calvino scrittore; pensiamo alla collana «Centopagine», diretta proprio da Calvino tra il 1971 e il 1985, dove vennero pubblicati ad esempio proprio *La linea d'ombra* e *Cuore di tenebra* di Conrad, o il *Benito Cereno* di Melville, o Robert Louis Stevenson, e avremo compreso il valore di questo lavoro, avremmo compreso da dove viene la propensione a trovare una connessione tra la lettura e il narrare, ripreso più volte e tema ricorrente in Calvino.

Durante la resistenza Calvino aveva fatto il partigiano nelle Brigate Garibaldi assieme al fratello Floriano. Prima aveva frequentato la facoltà di Agraria a Torino, per esplicito volere dei genitori, dal momento che il padre era incaricato dell'insegnamento di Agricoltura tropicale: superò quattro esami il primo anno, poi si spostò a Firenze, sempre ad Agraria, e iniziò a frequentare la biblioteca del gabinetto Vieusseux. Dopo la guerra, nel 1946 si iscrisse a Lettere, a Torino, laureandosi in poco più di un anno e godendo dei benefici che venivano concessi ai reduci. In una lettera inviata a Eugenio Scalfari nel 3 gennaio del 1947 scrive che «Una dolce e imbarazzante bigamia» è l'unico lusso che può concedersi perché il resto della sua vita è tutto dedicato al lavoro e «alla realizzazione dei miei obiettivi». Tra questi c'è anche il conseguimento della laurea con una tesi su Joseph Conrad, scritta subito dopo *Il sentiero dei nidi di ragno*. Più tardi ammetterà: «Scrissi *il Visconte dimezzato* nel 1951 e mi richiamavo a Robert Louis Stevenson, che ebbe sempre su di me una forte influenza. Ma pure nel *Sentiero dei nidi di ragno*, ora mi pare di ricordare, affermavo di voler riscrivere *Per chi suona la campana* e *L'isola del tesoro* come unico

libro»¹⁷. All'amico Marcello Venturi, sempre in quegli anni confessava: «Non vedo l'ora di laurearmi e piantarla, speriamo a luglio». Il punteggio fu 103 su 110, la tesi venne discussa nella seduta di laurea del 4 novembre del '47.

Dunque, Italo Calvino scrisse il suo primo romanzo quando aveva deciso di studiare l'opera di un autore che lo accompagnò fino ai suoi ultimi scritti. Fu proprio Pavese che gli propose di tradurre *Lord Jim* nel marzo del '47: «Io ho cominciato un nuovo mestiere: il traduttore. Farò *Lord Jim* di Conrad per Einaudi. Il buffo è che so malissimo l'inglese, ma Pavese dice che ne ha basta [*Sic: n. d. r.*] di traduttori che non sanno scrivere in italiano e s'impegna di rivedermi le bucce. Ha dovuto faticare a convincermi perché mi sembrava un mestiere noioso, ma ora che ho attaccato mi ci diverto». Nella stessa lettera a Scalfari citata prima, a proposito del suo impegno scrittoriale, affermava: «Lo scrivere è però oggi il più squallido e ascetico dei mestieri: vivo in una gelida soffitta torinese, tirando cinghia e attendendo i vaglia paterni che non posso che integrare con qualche migliaio di lire settimanali che mi guadagno a suon di collaborazioni».

Le tracce dell'importanza di questo lavoro di tesi sono poche ma ben sparse nell'opera di Calvino: è vero che a Conrad in quegli anni dedicò solo tre articoli, pur nell'attività quotidiana come giornalista e recensore¹⁸, ma, se prendiamo ad esempio la sua riflessione sulla “convenzionalità” della scrittura nella quarta di copertina di *Cuore di tenebra*, possiamo ben

¹⁷ G. ALMANZI, *Intervista a Italo Calvino*, in *Italo Calvino/2*, a cura di M. Boselli, «Nuova Corrente», Anno XXXIV (1987), n. 100 (luglio-dicembre), p. 391.

¹⁸ E. M. FERRARA, *Calvino e il mare dell'altro*, Fondazione Laboratorio Mediterraneo, Napoli, Edizioni Magma, 1999, p. 35. Per più accurate informazioni intorno al rapporto tra Calvino e i classici in lingua inglese si rimanda al primo capitolo di questo libro, *Dai capitani di Conrad a Robinson Crusoe. Calvino e l'identità borghese*.

immaginarci il ruolo che ebbe nella sua narrativa: «Uscito al principio del secolo (1902) *Heart of Darkness* è un racconto che può ben dirsi profetico, perché ci introduce nel mondo dei problemi che dominerà la cultura occidentale del Novecento, e apre la strada alle innovazioni formali che sconvolgeranno le strutture narrative»¹⁹; e ancora: «tra il racconto psicologico e il racconto sentimentale [...], finisce per trionfare il terzo motivo, il romanzesco puro». Conrad incarnava il sublime piacere del narrare, e insieme era l'espressione di un «umanesimo laico» che resisteva alla tentazione di rifugiarsi in «una concezione del mondo gravida di misteri e di disperazioni»²⁰. E, altrove, sosterrà che

Joseph Conrad in Italia è più nominato che letto. O meglio, i suoi lettori più che nel «pubblico colto» sono tra i clienti delle bancarelle che ricomprano i suoi romanzi nei rossi volumi Sonzogno, in mezzo ai libri d'avventure di Zane Gray o di Curwood. Ma l'avventura, in Conrad, è solo la buccia: che egli fu uno scrutatore d'anime da stare a petto di Dostoevskij (pur odiato da lui), un felicissimo inventore di storie e figure e atmosfere, e uno dei principali artefici, con James e Proust, della rivoluzione (e crisi) nella tecnica narrativa alla fine del secolo scorso (il romanzo marinaro con lui non ha più il suo centro d'interesse nell'avventura, ma nel commento psicologico e nella sfumata ricerca della memoria)²¹.

5. E uno sguardo su Cesare Pavese

La riscoperta di un archivio come questo è anche la riscoperta dell'emozione che dà leggere di Pavese quando chiede di scrivere una tesi su Whitman, con tutte le difficoltà che sappiamo trovò poi in sede di discussione, perché il professore, Federico Olivero, non si presentò alla

¹⁹ Italo CALVINO sulla quarta di copertina di J. CONRAD, *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 1973.

²⁰ I. CALVINO, *L'opera di Conrad*, in «L'Unità», 12 novembre 1949.

²¹ I. CALVINO, *Joseph Conrad scrittore poeta e uomo di mare*, in *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, Tomo II, Milano, Meridiani Mondadori, 1995, p. 811.

seduta di laurea: è una storia nota, con diverse interpretazioni; quello che è certo è che, per fortuna del laureando, venne in suo aiuto Leone Ginzburg, che pregò Ferdinando Neri di presentarsi come relatore. *Interpretazione della poesia di Walt Whitman* fu consegnata e discussa all'Università di Torino nel 1930, lo stesso anno in cui Pavese compose *Mari del Sud*, quando avvenne il passaggio dal lirismo al racconto poetico: «Andavo da una parte occupandomi di studi e traduzioni dal nordamericano, dall'altra componendo certe novelle mezzo dialettali e, in collaborazione con un amico pittore, una dilettesca pornoteca»: tre fattori dunque (il lavoro attorno alla letteratura americana, la scrittura di racconti semidialettali, e letture stimolanti la sua dopamina) lo stavano in quel tempo influenzando, immaginiamo, in modi diversi.

Il verso libero e il linguaggio colloquiale di Whitman - «il suo principio», cioè «far arte dicendo le cose con le più nude e semplici parole» - hanno profondamente segnato il giovane poeta, che era caduto in un incantamento quasi totale, viscerale, per gli scrittori americani: «Ognuno dei vostri scrittori meritevoli scopre un nuovo territorio d'esistenza, un nuovo mondo, e ne scrive con una sincerità e immediatezza di spirito per noi ineguagliabile»²², sostiene Pavese in una lettera dell'aprile dello stesso 1930 spedita oltreoceano ad Antonio Chiuminatto, che gli aveva mandato, prendendoli in prestito da una biblioteca, due casse di libri di scrittori americani. Il nome di Chiuminatto gli era stato suggerito da Massimo Mila, perché Pavese stava cercando, senza successo, libri sull'opera di Whitman: aveva steso anche una specie di lista, poi rimpolpata in successive missive:

ci sono quantità di libri americani che vorrei, e di qualcuno ne ho veramente bisogno: di J. Dos Passos, di E. Cummings, di W. Carlos Williams, di Countee Cullen, di Eugene O'Neill, di

²² C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 1966, p. 85.

Robinson Jeffers, di Carl Sandburg, di Sherwood Anderson, ecc. Sono innumeravoli. A comprarli attraverso un libraio italiano, c'è il pericolo di trovarsi beneficiati d'inedizione economica per cinque dollari. Vede come il Suo aiuto cristiano mi è necessario. Digeriremo questi libri a poco a poco, nelle prossime lettere. Uno o due per volta, e Lei li cercherà e me li spedirà, insieme alla fattura. Ora cominciamo con Frank e Hemingway²³.

Rispetto al mito latinoamericano Pavese si muoveva un po' come un isolato a Torino, nel senso che non riusciva a trovare un editore che pubblicasse i libri che gli piacevano, che lo seguisse su questo piano, finché non si imbatté in Frassinelli, dove direttore editoriale era diventato nel 1932 Franco Antonicelli, suo amico e amico anche di Leone Ginzburg; pure Giulio Einaudi cominciò a frequentare la Frassinelli, ed ecco qui formato poi il nucleo della futura Einaudi; con loro c'era Mila, che tradusse nel '45 *Siddhartha* di Herman Hesse, grande successo editoriale. Secondo i dati disponibili, è la più letta al mondo tra le sessanta traduzioni disponibili: Magris, ricordando la storia della traduzione, parlò di coautore: l'opera di traduzione avvenne mentre Mila si trovava in carcere, dopo essere stato condannato a sette anni per aver portato dall'altra parte del confine (oltre che musicologo, era un ottimo alpinista) comunicati e informazioni vergati con l'inchiostro simpatico su degli spartiti musicali agli esuli antifascisti, tra cui i fratelli Rosselli. Venne denunciato da Pitigrilli, cioè Dino Segre, che fece incarcerare anche Leone Guinzburg e Carlo Levi. Mentre era detenuto, non potendo scrivere con una penna, Mila memorizzò frasi su frasi, e poi rimandò al '45 la stesura della traduzione.

Stiamo entrando così nella storia della grande editoria torinese: il primo romanzo della Frassinelli, nella collana della «Biblioteca europea», fu la traduzione da parte di Renato Poggioli di Isaac Babel, *L'armata a*

²³ Ivi, p. 79.

cavallo, e qui c'era lo zampino di Ginzburg; il secondo a uscire fu *Moby Dick* di Melville con la traduzione di Pavese, il terzo *Riso nero* di Sherwood Anderson, sempre tradotto da Pavese, ancora nel '32; quindi, li aveva tutti già pronti.

In quegli anni furono editi, sempre per Frassinelli, anche i primi numeri delle *Avventure di Topolino (Micky Mouse)* in Italia, oggi praticamente introvabili e molto ricercati dai collezionisti, la cui traduzione si deve a un certo Antony (che sarebbe un'americanizzazione di Antonicelli); in realtà, le traduzioni sono perlopiù ancora di Pavese. Dal punto di vista tipografico questi libri furono curati da Mario Sturani, grande designer, e la scelta della carta, la spaziatura, la coperta, la sovraccopertina indicano, rispetto a quella che sarà poi la produzione einaudiana, un'attività ancora molto artigianale: per esempio, questi libri avevano la cordicella di cotone per fermare la pagina. Poi fu la volta di *Dedalus* di James Joyce tradotto ancora da Pavese (l'incontro con Elio Vittorini e con la «Medusa» fu di poco successivo).

Dal giorno della tesi, dunque, i ritmi di Pavese come divulgatore della cultura americana fanno davvero impressione. Sarebbe normale riuscire a tradurre *Moby Dick*, *Dedalus*, *Riso nero* e tutto il resto, in un arco di vent'anni, non in così breve tempo: è un'impresa sovrumana. Contemporaneamente, Pavese influenzò tutta la cerchia di amici, come abbiamo visto nei casi ad esempio di Calvino o di Fernanda Pivano, verso la quale ci fu anche un profondo sentimento di innamoramento (a un certo punto, le chiese di sposarlo). I motivi per cui Pavese volle portare Whitman sono stati tutti ampiamente sviscerati, per cui è quasi pleonastico ricordarli in questa occasione. Piace pensare che la letteratura americana, che è anche

una letteratura mascolina, doveva affascinarlo proprio per questo lato, moltissimo: ad esempio, il protagonista delle storie di Anderson è spesso un maschio perdente; nei suoi racconti sono sempre rappresentati artisti della domenica, falliti che si trovano dinanzi alla propria impotenza artistica, che lasciano tutto pur di diventare scrittori, forse trasfigurazione della sua vicenda biografica e delle persone incontrate sul cammino della scrittura (Anderson stesso lasciò da un giorno all'altro la fabbrica dove lavorava per non rientrarvi mai più e dedicarsi solo alla scrittura). La scelta di una tesi su Whitman appare, col senno del poi, profondamente, tragicamente comprensibile. Whitman, al di là della sua omosessualità, è l'incarnazione del senso di potenza dell'io, della forza di una potenza sessuale che è erotica e ammaliatrice, e in questo senso ci appare quasi come la sua controfigura.

In alcuni particolari passaggi, il diario di Pavese, *Mestiere di vivere*, letteralmente non si può leggere per quanto è sincero: «con me una donna non sarà mai una vera donna», annota; e ancora, poco dopo, «colui che soffre di eiaculazione precoce sarebbe meglio che non fosse mai nato, è la più grande maledizione che possa toccare ad un uomo». Questo argomento è un po' un tabù, e al tempo non si pensava che certe dinamiche si potessero risolvere: siamo all'interno della cultura fascista, mentre Pavese crea intorno a sé un mito fortissimo di inadeguatezza mascolina, di impotenza.

Al tempo in cui leggevo piccole parti di libri a Bianca Garufi, che cominciava già a vederci molto poco, le chiesi, approfittando di una pausa per la mia voce divenuta roca e bassa, se mi raccontava di Pavese, della loro relazione; Bianca un po' si chiuse e io non insistetti, non volendo

invadere una sfera privata. Più tardi ricordo di aver letto delle pagine in cui Pavese descriveva una scena durissima, con Bianca nel letto sconsolata e lui alla finestra: sono momenti abbastanza pesanti ma magici dell'intimità di Pavese, sono momenti nevralgici, forti, che ritornano poi nei suoi libri, in cui la donna diventa madre vampiro dea, e ti rende impotente come l'alba, come la neve. Quando la incontrai per la prima volta, Bianca Garufi indossava delle scarpe con i tacchi e una gonna stretta e nera: non avrei mai pensato che avesse quasi ottant'anni. Un giorno mi fece vedere una sua foto da giovane: era bella da mozzare il fiato. Pavese sceglieva sempre donne che lo paralizzavano; l'ultima, Constance Dowling, è una specie di dea incarnata, e nei suoi occhi, come sappiamo, Pavese rispecchiò il proprio totale fallimento. Da queste donne veniva considerato una specie di adolescente, mentre la maturità, scrive, «la maturità è tutto».

Una letteratura di parole, non di cose

Breve nota su Cesare Pavese

La questione del mito nella produzione di Pavese è stata variamente, ed efficacemente, dibattuta: ci sono momenti in cui è chiaro fin dal titolo che sta affrontando un argomento mitico, pensiamo ai *Dialoghi con Leucò*; ma il mito compare anche in quelle opere che sono state definite per comodità neorealistiche, dalla *Casa in collina* al *Compagno* alla *Luna e i falò*.

Secondo Pavese, esiste un mito originario con cui dobbiamo sempre fare i conti, ed anzi è come se ognuno di noi avesse accumulato o costituito un bagaglio di divinità, di esperienze epifaniche, di emozioni fortissime (veri e propri archetipi da declinare in termini junghiani più che freudiani), e che sono di volta in volta la morte, l'amore, il sesso, l'amicizia, il sentirsi schiavi o succubi, il masochismo, il sadismo: e tutto questo si sarebbe inverato già nei primissimi anni della nostra esistenza.

Ognuno dei protagonisti di Pavese attraversa e vive questa sua propria mitologia: anche la sua riflessione politica va verso quella direzione, o il tema dell'esule, o quello dei viaggi, o la sua interpretazione dell'America e del mito americano (ricomposti nella chiave delle Langhe: pensiamo alla funzione delle colline o alla contrapposizione tra città e campagna); o quando si immerge nelle abbronzature e nel selvaggio descrivendo la magia delle sue estati. Perfino il fiume Po acquisisce una valenza divina, da Dio delle acque, nella scrittura, certo, e anche nella

quotidianità, quando andava con la canoa a rigenerarsi spinto dalla corrente.

L'elemento memoriale risiede proprio nel recupero dell'epifania delle origini. Pavese interpreta la terra, la donna, il vino, la luce, il giorno, il riposo, la noia come manifestazioni mitiche, epifaniche, percepisce in loro un elemento sacrale. E quello che si è manifestato per la prima volta come epifania tende a rivivere come tale, con la stessa qualità: Pavese fa risalire il mito alle cose come sono apparse, al nostro primo incontro con esse, dove appunto se ne fissa il senso, cioè le illumina, le chiarisce, o definisce il rapporto che avremo con loro in futuro; per cui la prima apparizione della donna, della madre, che abbiamo da bambini, e il modo in cui si è caratterizzata, in termini di emozioni, di colori, di toni, di sguardi, di espressioni, determina poi la nostra emozione poetica.

Mitopoietica è la chiave di lettura della sua narrativa e della sua poesia: e, se talvolta è fin troppo facile, basti guardare alla poesia *Il dio caprone*²⁴, una delle più grandi rivisitazioni del mito dionisiaco, cioè della

²⁴ «La campagna è un paese di verdi misteri
al ragazzo, che viene d'estate. La capra, che morde
certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra.
Quando l'uomo ha goduto con qualche ragazza
hanno peli là sotto il bambino le gonfia la pancia.
Pascolando le capre, si fanno bravate e sogghigni,
ma al crepuscolo ognuno comincia a guardarsi alle spalle.
I ragazzi conoscono quando è passata la biscia
dalla striscia sinuosa che resta per terra.
Ma nessuno conosce se passa la biscia
dentro l'erba. Ci sono le capre che vanno a fermarsi
sulla biscia, nell'erba, e che godono a farsi succhiare.
Le ragazze anche godono, a farsi toccare.

Al levar della luna le capre non stanno più chete,
ma bisogna raccoglierle e spingerle a casa,
altrimenti si drizza il caprone. Saltando nel prato
sventra tutte le capre e scompare. Ragazze in calore
dentro i boschi ci vengono sole, di notte,

forza dirompente del sesso, della natura, della potenza delle viscere della terra, l'interpretazione mitica appare ben presente anche laddove compaiono le problematiche della storia italiana, come in *La luna e i falò*, per cui al posto dei falò mitici della tradizione agricola ci sono adesso i falò dei partigiani, e il luogo, secondo la tradizione foscoliana di Zacinto, diviene emblema della Madre Terra: la collina, le stagioni, il sole, il fiume, l'amicizia, il mito dell'amico più grande e poi anche quello delle ragazze cosiddette «perbene», la cui eleganza, i cui capelli biondi, le cui vesti di cotone morbido, diventano però epifanie della femminilità di Venere, apparizioni di Venere: l'emozione della realtà è sempre un'emozione sacrale ed epifanica, cioè in realtà noi riviviamo, perennemente, il mito

e il caprone, se belano stese nell'erba, le corre a trovare.

Ma, che spunti la luna: si drizza e le sventra.

E le cagne, che abbaiano sotto la luna,

è perché hanno sentito il caprone che salta

sulle cime dei colli e annusato l'odore del sangue.

E le bestie si scuotano dentro le stalle.

Solamente i cagnacci più forti dàn morsi alla corda

e qualcuno si libera e corre a seguire il caprone,

che li spruzza e ubriaca di un sangue più rosso del fuoco,

e poi ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna.

Quando, a giorno, il cagnaccio ritorna spelato e ringhioso,
i villani gli danno la cagna a pedate di dietro.

E alla figlia, che gira di sera, e ai figli, che tornano
quand'è buio, smarrita una capra, gli fiaccano il collo.

Riempion donne, i villani, e faticano senza rispetto.

Vanno in giro di giorno e di notte e non hanno paura
di zappare anche sotto la luna o di accendere un fuoco
di gramigne nel buio. Per questo, la terra

è così bella verde e, zappata, ha il colore,
sotto l'alba, dei volti bruciati. Si va alla vendemmia

e si mangia e si canta; si va a spannocchiare
e si balla e si beve. Si sente ragazze che ridono,

ché qualcuno ricorda il caprone. Su, in cima, nei boschi,
tra le ripe sassose, i villani l'han visto

che cercava la capra e picchiava zuccate nei tronchi.

Perché, quando una bestia non sa lavorare

e si tiene soltanto da monta, gli piace distruggere».

costitutivo della nostra infanzia. Personaggi quali il Minotauro, la Dea bianca, la madre, l'orfano, li ritroviamo anche nei romanzi realistici, ma non hanno questa caratterizzazione scoperta. *I dialoghi con Leucò* sono un'opera essoterica, dove cioè il mito fantastico è scoperto, è senza veli; e invece esoterica è *La luna e i falò*, perché all'interno di una narrazione memoriale, del confronto con l'esperienza della guerra partigiana, della rievocazione della propria infanzia e delle stagioni del tempo, si insinua il fantastico, che si presenta come elemento naturale, però.

Quando Pavese pronuncia i nomi dei luoghi, entra in una sorta di incantamento assoluto, per lui suonano una sorta di lingua misteriosa, sono un'elencazione omerica: ogni nome è una perdita, e questa valenza fantastica può riguardare ciascuno di noi. Se elencassi i nomi delle strade dei Ronchi, la cittadina in cui trascorrevole le vacanze, che percorrevo da bambino in bicicletta nel primo pomeriggio mentre tutti dormivano o stavano al mare, diverrei anche io subito un esule di quel tempo, e quelle strade sono perdute per sempre nei mari della mia infanzia.

Pavese pronuncia i nomi come delle formule affettive e magiche fortissime, tanto che una delle ossessioni dell'ultimo libro, *La luna e i falò*, è un'ossessione nominale; ci sono alcune pagine che comporrebbe solo con i nomi topografici, e questa ripetizione della sua geografia personale ricorda un po' i templi greci: Delo, Mileto, Delfi, Milo, Micene, anche se per lui sono i luoghi delle Langhe. Luoghi che possono divenire parte del corpo di una donna, con le colline che sono i seni, e la discesa per andare al mare è come la discesa nel ventre di una donna, per cui la geografia è la geografia di un'immensa madre terra con caratterizzazioni erotiche, e le fanciulle non a caso sono come delle ninfe (magari un po' civette o intente

in operazioni piccolo-borghesi, come quando il protagonista spia la più bella delle tre sorelle che prende il sole sul terrazzo senza avere il coraggio di avvicinarsi, ma questo lo recepisci con molta fatica come lettore perché è tutto giocato attraverso la trasfigurazione della memoria).

Questi elementi sono già tutti presente nella letteratura che Pavese frequenta fin dagli anni Trenta: non è lontano dalla caccia alla balena bianca, non è lontano dall'*Ulisse* di Joyce, con quella sua lettura di Dublino tutta in chiave mitico-favolistica. Come se in realtà la nostra parabola fosse sempre una parabola di favola: cioè, è come se noi dovessimo sempre incontrare il Minotauro, la morte, la dea terra, il sacrificio, la rinascita, come se ognuno di noi fosse un iniziato: la vita acquisisce un significato soltanto dalla consapevolezza delle iniziazioni mitiche e fantastiche, e dunque si potrebbe leggere tutta l'esperienza narrativa di Pavese alla luce dei *Dialoghi con Leucò*, e non a caso lui ha sempre affermato che era la chiave per accedere a tutta la sua opera, cioè che lì c'era il nucleo tematico fondamentale. E la chiave è la parte essoterica, cioè quella aperta, quella non chiusa, dove il mito è manifesto, e Bianca Garufi viene dipinta come una divinità, una divinità terribile, bianca come la luna; invece in *La casa in collina* o *La luna e i falò* o *Lavorare stanca* il mito è nascosto, risulta più criptico.

Più passa il tempo, più la geografia dei romanzi di Pavese diventa una geografia sacra. C'è in lui il grande piacere nel nominare i nomi dei suoi luoghi. L'esempio classico, omerico, del catalogo delle navi non rende bene l'idea di quanto sia profondo questo amore: ancora meglio, possiamo pensare a un catalogo delle origini, come quando si dice Ulisse proveniente da Itaca, Agamennone da Sparta, con tutti gli epiteti, le genealogie,

l'appartenenza, questo grande amore del nominare così presente nella letteratura greca. C'è un intero capitolo della *Recherche* dedicato alla magia dei nomi, alla bellezza del proferire il nome dei Guermantes, quando Proust, prima di incontrare i Guermantes, sogna i Guermantes dal nome e li rivede nella vetrata gotica, per cui sovrappone le proprie fantasticherie alla solennità del nome: non è semplice mettere insieme Proust e Pavese, ma è una sorta di congerie novecentesca questa sacralizzazione dei propri luoghi: non ci sono più santuari, non andiamo più a Delfi, tuttavia possediamo ancora una topografia di templi nascosti, che stanno negli alberi, nella natura, nei fiumi, nelle strade, nei posti dove siamo stati per la prima volta, quando per la prima volta ci è apparso un animale o abbiamo visto una donna nuda.

Anche le traduzioni cui attese Pavese tradiscono questa lettura dei suoi luoghi come luoghi mitici: l'elemento mitico-fantastico è fortemente presente nel *Dedalus*, come sovrapposizione in chiave cattolica e dantesca dell'iniziazione alla vita di Stephan Dedalus (consideriamo il convento dei gesuiti, il rapporto con l'Irlanda, il legame con la madre, i compagni, il mare, il corpo); in questo senso, *Dedalus* è già un romanzo pieno di simbologie: con una differenza fondamentale, che il *Dedalus* ha una mitopoiesi tutta cattolica e gesuitica, è all'interno di questo mito, mentre per Pavese è più laica, classica.

Se stiliamo l'elenco delle sue traduzioni – *Le opere e i giorni* di Esiodo, *Dedalus* e poi *Moby Dick* ecc. -, ci accorgiamo di come era attratto da una letteratura che interpreta la realtà secondo un'impronta epica e mitica. Ed è così anche per la "Collana viola" («la Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici») che fortissimamente volle all'Einaudi,

con la pubblicazione di Ernesto de Martino, di Jung e degli studiosi junghiani, di Károly Kerényi, di Mircea Eliade, dunque con uno sguardo, una lettura, dei miti e degli archetipi, dove l'alternanza tra il linguaggio criptico e il linguaggio aperto era già presente nei titoli stessi.

In *La luna e i falò* le due parole della titolazione sembrano concrete, laddove ad esempio i falò sono i fuochi che i contadini accendevano per incrementare e favorire la fertilità della terra, e poi a questi si sovrappongono i falò della storia, ancor più devastanti e violenti; come procedendo per strati, sulle ragioni profonde delle stagioni, della storia, del tempo geometrico si innestano gli elementi mitici: la vita lunare, la dea Proserpina, la discesa negli inferi; per cui il corpo di una delle sorellastre, Santa, uccisa perché ritenuta una spia, viene messo sotto terra e poi bruciato sotto una pila di legno, perché non era al sicuro neanche da morta, tanto era bella.

L'ultimo fraseggio della prosa di Pavese è un affastellarsi di endecasillabi, uno dietro l'altro, personale versione di una prosa poetica. Questa sua non adesione a una letteratura di cose ma invece di parole fu una specie di stigma. Oggi non abbiamo quel timore che in molti avevano allora, e cioè di riconoscere la testimonianza dei luoghi, dei simboli dell'anima, la sua immersione tutta poetica, l'abbandono alla rievocazione geografica, quando si pretendeva e si voleva al contrario solo l'impegno e la storia: l'annosa diatriba del Pavese decadente ha perso per fortuna di senso, e può apparirci meschina una delle accuse più feroci che gli venne rivolta negli anni Settanta, dopo il suo suicidio, quella di una «deriva» mitica di tutta la sua attività come scrittore e studioso.

Oggi non abbiamo alcun problema a considerare nella sua pienezza l'impressionante contributo di Pavese alla nostra storia culturale: e lontanissime ci sembrano le definizioni date negli anni Sessanta, di letteratura adolescenziale, decadente, postdecadente, fuori dall'attitudine engagé, come pure raccomandavano il partito e gli intellettuali di allora; questa accusa gli è rimasta addosso, di essere sensibile, di essere esile, molle come scrittore, di essere di animo fragile, e si riusciva a giustificare Joyce, ma non lui.

***Versi virali e follower,
ingrate illusioni degli Instapoeti***

In un articolo apparso tempo fa sul «*New York Times*» intitolato *Web Poets' Society*²⁵, si sosteneva la tesi secondo cui ci troveremmo di fronte a una nuova generazione di poeti, più “furba” rispetto a quelle precedenti, che, grazie al fatto di avere centinaia di migliaia di seguaci sui social network, si sta mostrando capace di raggiungere il successo scalando le classifiche dei bestseller, di solito precluse al genere della poesia. La giornalista, Alexandra Alter, li chiamava Instapoeti perché sono soliti postare i loro versi su Instagram (o simili: usano anche Tumblr, Flickr ecc.). Il caso per lei esemplare era quello di Tyler Knott Gregson²⁶, che prima faceva il compilatore senza fortuna di ricettari e poi è divenuto uno scrittore ad alte tirature, potendo contare su un nutrito gruppo di sostenitori, quasi cinquecentocinquantamila follower (le sue raccolte avrebbero venduto più o meno trecentomila copie). A supporto, vengono riportati anche i dati di vendita di altri “postatori” affermati sui social network, quali Rupi Kaur²⁷, Lang Leav²⁸ e soprattutto Robert M. Drake²⁹, che ha beneficiato delle condivisioni e degli apprezzamenti pubblici da parte di

²⁵ A. ALTER, *Web Poets' Society: New Breed Succeeds in Taking Verse Viral*, in «*The New York Times*», 7 novembre 2015, consultabile su: www.nytimes.com/2015/11/08/business/media/web-poets-society-new-breed-succeeds-in-taking-verse-viral.html. Poi ripreso quasi alla lettera, o meglio un ricalco, dal «Post» col titolo *Gli unici libri di poesia che si vendono*, consultabile su: www.ilpost.it/2015/11/13/instapoets-poesia-successo.

²⁶ Il suo profilo e i suoi versi sono consultabili su: www.instagram.com/tylerknott.

²⁷ Consultabile su: www.instagram.com/rupikaur.

²⁸ Consultabile su: <https://www.instagram.com/langleav>.

²⁹ Consultabile su: <https://www.instagram.com/rmdrk>.

Khloe Kardashian (che ha trentasei milioni di ammiratori dei suoi fotoritratti erotici e autocelebrativi).

In un successivo articolo sul «*Guardian*»³⁰, Huma Qureshi ha raccontato la vicenda biografica ed editoriale della Leav, nata in un campo profughi in Thailandia e cresciuta in Australia e Nuova Zelanda, che è passata in soli tre anni da autopubblicarsi i libri di poesia a venderne trecentomila copie. Quando uscì la sua prima raccolta, *Love & Misadventure*, era seguita già da un nutrito gruppo di “amici” (cinquantamila follower) su Tumblr e riuscì a “piazzare” in un solo mese diecimila copie: a quel punto ha trovato un agente letterario e un editore negli Stati Uniti. *Love & Misadventure* è rimasto a lungo al primo posto per le vendite nella categoria delle poesie d’amore su Amazon. Sul sito della CBC, la televisione pubblica canadese, si può trovare anche una lista dei sette Instapoeti più celebri³¹, tra i quali trovano spazio anche due *enfant du pays*, Mustafa The Poet³² e Adrian Hendryx, che pare abbia solo ottomila seguaci ma è molto apprezzato dai blogger.

L’assunto di fondo, probabilmente involontario, è che far credere di essere famosi rappresenta la via più rapida per diventarlo, il che talvolta si dimostra corretto: ma, a parte questo assioma, nell’articolo sono presenti alcune candide ingenuità e più di qualche pia illusione. Non è detto, infatti, che i follower siano una sorta di faro nel buio, un raggio traente di nuovi e (ap)paganti lettori, come invece sostengono i più importanti manager

³⁰ H. QURESHI, *How do I love thee? Let me Instagram it*, in «*The Guardian*», 23 novembre 2015, consultabile su: www.theguardian.com/books/2015/nov/23/instapoets-instagram-twitter-poetry-lang-leav-rupi-kaur-tyler-knott-gregson.

³¹ CBC BOOKS, *When verse goes viral: 7 Instagram poets with more followers than you*, 24 novembre 2015, consultabile su: <http://www.cbc.ca/books/2015/11/instapoets.html>.

³² Il suo profilo e i suoi versi sono consultabili su: twitter.com/mustafathepoet.

dell'industria editoriale italiana; il fatto di avere un seguito molto ampio su Twitter o Youtube può in questo senso aiutare a vendere tante o perfino tantissime copie di un libro (le performance in libreria di uno youtuber come Massimo Busotti sono in questo senso emblematiche); per ora almeno, però, una correlazione diretta, tranne rari casi appunto, non s'è vista. Magari accadrà in futuro, ma il futuro è, per antonomasia, incerto: la vendita di copie non è, infatti, una questione insignificante e secondaria per chi deve far quadrare i conti in una casa editrice, anche se un editore deve anche credere nei libri che pubblica.

Torniamo al ragionamento dell'articolista del «*New York Times*», sintetizzando alcuni punti chiave che possono aiutare a comprendere ricorrenti *misunderstandings* sui poeti: gli Instapoeti starebbero ampliando il pubblico della poesia e in tal modo contribuendo a farla uscire dal ghetto in cui si trova rintanata da lustri; avrebbero, inoltre, aperto una strada nuova, accessibile e disponibile per tutti coloro che non riescono a pubblicare le proprie collezioni di poesia; una volta accumulate masse di cliccatori di like, infatti, è più facile invogliare un editore a scommettere sul proprio materiale poetico. Il loro esempio dimostrerebbe, poi, che il travaso di pubblico da un media all'altro non è soltanto possibile, ma automatico, diretto, e che si può, così, sfuggire all'emarginazione a cui alcuni sarebbero costretti dalla cultura dominante (e qui, evidentemente, c'è una critica al fatto che verrebbero pubblicati solo gli amici degli amici nelle collane di poesia più note); infine, e soprattutto, la fama acquisita sui social avvicinerrebbe i lettori al mondo della poesia, restituendole quel ruolo di guida che aveva un tempo.

Il primo e più importante equivoco è che quella dei protagonisti citati sia davvero poesia: sentimentali, stucchevoli e poeticanti, molti versi messi in rete esprimono sicuramente una sensibilità d'animo, ma non c'è una sola "frase passabile", non una con cui si possa assaporare una qualche verità. Ecco un paio di esempi: «Giorni senza di te / ogni singola parte di me / ti sta chiedendo di tornare a casa», «Ti stringerò ancora più forte / non importa quel che succederà» (Gregson); «Non dimenticarmi mai / e io sarò sempre con te. / Terrò compagnia a tutte le cose dentro di te che si sentono sole» (Drake); «Amarti è avere di nuovo dieci anni / scalare un albero con i miei occhi luccicanti che guardano il cielo / voler salire sempre più in alto, senza pensare a come tornare giù» (Lang Leav).

Stiamo leggiamo parole che vanno a capo, più o meno spezzate: non versi, ma tenere cartoline d'amore visivamente confessionali, pensierini da adolescenti e dunque poco strutturati filosoficamente, che lusingano di fatto la vanità di chi scrive come quella di chi guarda (e legge). Così, come i primi si illudono di fare poesia, gli altri si illudono di leggere poesia. Le frasi si adattano al formato dello schermo, come una torta alla sua teglia: talvolta gli autori fingono di averle scritte con una penna stilografica su carta invecchiata, talaltra compaiono sullo sfondo immagini new age che ne rispecchiano il contenuto a basso profilo erotico-sentimentale, per cui i versi si leggono tra paesaggi paradisiaci con onde che si infrangono o spiagge solitarie dove donne bellissime sembrano assorti nella loro malinconia, tra animali selvaggi o fantastici come gli unicorni, o tra gli immancabili amanti che si abbracciano sotto il chiaro di luna. Questi versificatori dilettanti appartengono alla categoria di persone secondo cui la poesia sgorga naturalmente dall'anima: siamo nella tradizione dei Baci

Perugina, per cui la poesia è un bacio, un tenero bacio al cioccolato. Autodefinirsi poeti non è, tuttavia, sufficiente per esserlo veramente: e gli Instapoeti sono come uno che scrive a caso dei numeri sulla lavagna e poi se ne va in giro dicendo a tutti di aver scoperto una nuova formula matematica.

Nella storia della letteratura c'è, però, una strana garanzia: non è mai accaduta una vera ingiustizia, cioè che un libro mediocre venisse riconosciuto come un capolavoro o diventasse un classico e sedesse nella stessa tavola vicino a Dostoevskij, a Joyce, a Proust. Gli anni, i giorni, le ore della nostra vita sono riempiti per lo più non dalla letteratura vera e propria ma dalla chiacchiera della letteratura: siamo strapieni di romanzi più o meno seri, di raccolte poetiche più o meno serie, e di tutto questo non resterà nulla. Verranno spazzati via. Se tale garanzia, o tradizione, rimane, non c'è da preoccuparsi: il tempo è inesorabile e instancabile, la sua opera di falciatura della mediocrità delle produzioni non si interrompe mai. Tutto ciò può essere considerato estremamente crudele, però ci restituisce un senso di imparzialità, di rettitudine, perfino dà uno strano sollievo. Anche persone considerate fino a ieri professionisti della letteratura, dopo la morte vengono tristemente dimenticate: chi andrebbe oggi a comprare, per dire, un libro di Alberto Bevilacqua, che ha avuto tante soddisfazioni in vita, ha fatto il pieno di medaglie e premi (Strega, Campiello, Bancarella), eppure è già scomparso come scrittore? I mercatini sono pieni di questi cimiteri di titoli che non valgono ormai nulla: possiamo trovarne uno su una bancarella con ancora la fascetta del premio vinto; sulla quarta di copertina si può leggere «Il mondo non potrà più fare a meno di questo scrittore». Ma

chi è?, ci si chiede: poi lo si gira e c'è scritto Lucio D'ambra. La verità è che anche quelli bravi o molto bravi vanno via: figurarsi tutti gli altri.

In un brano dello *Zibaldone* che potrebbe essere datato anche al 2015, Leopardi paragona la sorte di questi libri a quella di alcuni insetti chiamati effimera, che vivono poche ore o pochi giorni: «La sorte dei libri oggi, è come quella degl'insetti chiamati efimeri (*éphémères*): alcune specie vivono poche ore, alcune una notte, altre 3 o 4 giorni; ma sempre si tratta di giorni»³³; e più avanti:

(Molti libri oggi, anche dei bene accolti, durano meno del tempo che è bisogno a raccorne i materiali, a disporli e comporli, a scriverli. Se poi si volesse aver cura della perfezion dello stile, allora certamente la durata della vita loro non avrebbe neppur proporzione alcuna con quella della lor produzione; allora sarebbero più che mai simili [4272] agli efimeri, che vivono nello stato di larve e di ninfe per ispazio di un anno, alcuni di due anni, altri di tre, sempre affaticandosi per arrivare a quello d'insetti alati, nel quale non durano più di due, di tre, o di quattro giorni, secondo le specie; e alcune non più di una sola notte, tanto che mai non veggono il sole; altre non più di una, di due o di tre ore)³⁴.

Rispetto ad allora si è moltiplicata la popolazione e così l'alfabetizzazione o la produzione industriale di libri, e in modo direttamente proporzionale è aumentato anche il numero di volumi che durano meno d'un battito di ciglia: il tempo, indifferente agli annunci del marketing, non ha diminuito la propria carneficina, persevera indifferente nell'opera di distruzione, e questo nonostante le possibilità infinite di immagazzinare e di rendere potenzialmente eterni i dati. Forse, volendo

³³ G. Leopardi, *Zibaldone. Pensieri di varia filosofia e bella letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1921, p. 891.

³⁴ Ivi, p. 892.

fare un gioco, dovremmo preoccuparci se intorno a noi tutti iniziassero ad affermare che Dante è in realtà un grande bluff o che con Leopardi la civiltà ha preso un abbaglio per secoli: penseremmo di trovarci in un romanzo di fantascienza, in uno scenario distopico, fantapoetico, e ci scandalizzeremmo pensando che non ci sia più un vero criterio di giudizio; ma tutto ciò non succede proprio perché c'è questa assicurazione dell'intelligenza, o della passione, o della serietà, che al momento preserva il mondo della letteratura (come quello dell'arte e della musica) attraverso una selezione ferocissima. Una grazia divina, se vogliamo metterla così, che al momento protegge e salva la vera grandezza.

Per molti il problema nasce dal fatto che dovrebbe essere compito del mondo della critica stilare una classifica, indicare delle priorità, stabilire delle corrette proporzioni tra i libri; la verità è che difficilmente si riesce in questo compito. Quando ha partecipato a un concorso indetto dall'Accademia della Crusca nel 1830 con le *Operette morali*, Leopardi è arrivato ultimo, ricevendo un solo voto, quello di Gino Capponi (primo fu Carlo Botta con la *Storia d'Italia*). Ogni tanto accade anche l'opposto: ad esempio, *I promessi sposi* ebbero un grande successo. Ci si chiede sempre: ma com'è stato possibile? non si rendevano conto? Nel frastuono del presente, e a maggior ragione questo accade oggi, spesso non si fa in tempo a captare dove si trovi il capolavoro, anche quando capita sotto gli occhi.

Proprio perché non si riesce a stimarli letterariamente, non ha alcun senso nutrire rancore o dispiacere o fastidio per il successo economico degli Instapoeti: anzi, quando ci si imbatte in qualcuno di loro che ha fortuna divenendo ricco e famoso, di solito uno su un milione, a meno che

conoscendolo di persona non risulti spocchioso, superbo, antipatico, si può essere contenti per lui. È bene che abbiano successo, perché comunque, dal punto di vista della storia letteraria, sono destinati a sparire. E, dal momento che non sembrano spinti dalla motivazione di fare soldi, non scatta neanche alcuna condanna morale: questo principio resta valido pure nei confronti di altri autori, meno disarmati e più smaliziati, come ad esempio Fabio Volo, che è un caso emblematico anche in un altro senso, perché non si comprende come mai sia voluto passare, dopo l'esperienza in televisione, al cinema e al romanzo; vuol dire che il successo televisivo non appaga mai completamente, che c'è qualcosa che manca, per cui si prova a fare il romanziere anche se non si viene caratterizzati come tali quando si viene presentati; e poi il regista: insomma, si fanno tante cose, tentando di accreditarsi come artista anche se si rischia di cadere nel ridicolo.

La vulgata per cui i nuovi mezzi di comunicazione sarebbero perfetti per il formato della poesia (vista la sua brevità e le frasi spezzate, la nuova visualizzazione e retroilluminazione delle parole, le possibilità pressoché infinite dell'ipertesto, l'incrocio con altri linguaggi come il video o la musica ecc.) si scontra con i dati di realtà, con un'indifferenza sempre crescente: anche se tecnicamente gli odierni supporti tecnologici potrebbero essere perfetti, per ora la versificazione ne è espulsa. L'idea che queste composizioni improvvisate aiutino la poesia a trovare un pubblico più ampio appare insieme puerile ed errata, e ha la stessa valenza di chi si dice convinto che digitare tanti sms aiuti a scrivere bene: basta entrare in un'aula scolastica durante il tema di italiano per capire che non è così, che i

ragazzi oggi trovano molte difficoltà a portare a termine decentemente un compito scritto.

Questo tipo di produzione non rappresenta tantomeno un'introduzione o un primo gradino verso la vera poesia, non amplia in nessun modo la platea di consumatori: chi sosterebbe, infatti, che i bigliettini dei Baci Perugina hanno avvicinato le persone alla poesia? Oltretutto, i famosi cioccolatini sono "farciti" di frasi tratte dalle opere di Shakespeare, Petrarca, Dante ecc., non da quelle di esordienti. Quando si leggono gli Instapoeti, invece, si leggono parole che vanno a capo: e di certo in un altro mondo risiedono i lettori di poesia. Non c'è, tuttavia - lo ribadiamo -, un motivo per cui dovremmo eliminare dal mercato questo tipo di pubblicazioni molto consolatorie: il pensiero di possedere una ricchezza interiore in un mondo grezzo, dove la maggior parte degli individui sembra stare attenta solo al proprio aspetto fisico e alle stupidaggini più varie, può essere un po' presuntuoso, certo, ma necessario. Qualche stampella bisogna pur averla se non si vuole che l'io si affossi, che tutto diventi fango, e allora ben venga anche questo elemento spirituale in cui il sentire viene ridotto alla categoria del sentimentale, del kitsch. Il nutrimento di sentimentalismo serve a tutti nella vita, indistintamente, con buona pace del Seymour di Salinger che, reduce dall'orrore della guerra, va a vedere un film con la sua ragazza, imbestialendosi perché lei si intenerisce per un gattino, e finisce per immaginarsi con scherno lo sguardo di Dio nei confronti di questo micetto e per compararlo con lo sguardo della sua fidanzata.

Quasi ogni giorno nelle case editrici arrivano raccolte di questo livello, sentimentali e piene di una stucchevole sensibilità d'animo: alcune sono accompagnate da lettere in cui spesso si cita, come prova del nove della loro validità, il fatto che gli amici piangono quando leggono tali versi. Anni fa uscì per Bompiani un libro di Fabio Mauri, *21 modi di non pubblicare un libro*³⁵, con la prefazione di Umberto Eco, in cui venivano riportate alcune di queste lettere, che contenevano testimonianze su tutti gli atteggiamenti tipici dei lettori; ad esempio, non mancava mai la missiva dello sfacciato, che scriveva: «lo so che non le leggerete mai le mie poesie», a voi «importa solo dei vostri amici» ecc.. Da sempre questa speciale tragicommedia aleggia intorno alla poesia.

Il pericolo, per alcuni degli Instapoeti, è semmai quello della vanità, di ritenere di essere toccati dalle Muse, di possedere una sorta di eccellenza rispetto agli altri, rispetto alla volgarità comune degli uomini, con insito il vizio di sentirsi come degli albatros baudelairiani che tendono a volare alti. Una delle conseguenze di avere una grande sensibilità d'animo e di trasporla in poesia è che molto facilmente si diventa razzisti dello spirito, manichei della sensibilità. C'è una colpa morale in questo sentimentalismo pseudo-letterario: la colpa sta nel vezzeggiare la propria malinconia e sensibilità per farne un lamento, nell'andare a capo invece di imparare a scrivere in versi, nel credere che ciò che esplode dal proprio cuore sia degno, nel valutare grande solo quello che è al proprio livello, nell'essere soddisfatti delle proprie peculiarità, della proprie specificità e doti. Tutto questo senza veramente voler far fatica nella lettura (per accedere con

³⁵ F. MAURI, *I 21 modi di non pubblicare un libro*, prefazione di U. Eco, Bologna, il Mulino, 1990.

cognizione alle opere di Goethe, Leopardi o Rilke bisogna impegnarsi), senza un profondo rapporto con gli altri, con i grandi, senza voler superare il proprio egotismo.

La vera poesia appare quasi non conoscibile, non pienamente fruibile (ancora e purtroppo) dal cosiddetto grande pubblico: e non viene baciata dal successo tranne che in casi miracolosi – Szyborska o Sandro Penna, ad esempio, la cui poesia è, come diceva Saba, talmente onesta che riesce a riecheggiare in più persone. Pensiamo alle *Elegie Duinesi*, alla *Terra desolata*, ai *Cantos*, o a una raccolta come *La bufera e altro*: avvicinarsi a questi testi è arduo anche per una persona molto colta, se non si sono compiuti studi specifici. Hoelderlianamente, la poesia è una lingua, una lingua parlata dai poeti, che la devono pronunciare (questo è il loro dovere), e come tutte le lingue magiche o misteriche è soggetta allo scimmiettamento, all'imitazione, infine al comico. Per un pubblico non educato alla poesia diviene complicato distinguere un grande poeta da un cattivo poeta e può finire che rida in tutti e due i casi, o che si esalti in tutti e due i casi: il nucleo profondo dei versi di Baudelaire sul poeta come albatros non riguarda il fatto che il poeta si considera superiore mentre gli altri uomini non lo riconoscono come tale, o almeno non solo questo, ma il fatto che in realtà, quando sta tra gli uomini, il poeta appare goffo, è uno che zoppica e incespica, e perciò è oggetto di continua derisione.

La verità è che la poesia è pericolosa, lo è persino per i grandi poeti: anche Saba o Caproni rischiano ogni volta. Stranamente, già dall'Ottocento s'appresta a diventare anacronistica, un'attività un po' buffa e un po'

vergognosa, non solo perché rovinata da miliardi di cattive poesie. Anche oggi, se un concorrente nella casa del Grande Fratello vuole leggere agli altri reclusi «morti di fama» come lui un capitolo di un suo romanzo, glielo lasceranno passare; ma, se si mette a declamare versi, è assai probabile che lo prenderanno in giro, che diventerà per tutti un buffone. Al «Costanzo Show» di tanto tempo fa c'era chi leggeva le proprie poesie sul palco e per cinque minuti veniva letteralmente messo alla berlina (quando non direttamente insultato da un altro ospite o dal pubblico stesso). La televisione appartiene a quella tipologia di mass media che tende a deridere la poesia, è un mezzo perfido, ostico per i poeti: in una trasmissione della fine degli anni Ottanta che si intitolava *Poeti in gara*, perfino Amelia Rosselli (in tenzone contro Valentino Zaichen) o Attilio Bertolucci (contrapposto a Toti Scialoja) fecero una misera figura. Certo, bisogna togliersi di dosso il proprio abito intellettuale dato dal piacere di sentir recitare i loro versi, ma oggettivamente bisogna riconoscere che si mostrarono ridicoli dal punto di vista della presa televisiva, perché non “bucavano lo schermo”: in quelle puntate, se escludiamo coloro che recitavano poesia comica, tutti gli altri diedero di sé un'immagine involontariamente “disastrosa”, perché il tono la parola i versi non reggevano in alcun modo.

Il poeta può essere sempre soggetto al ridicolo ed è per questo che la poesia, a meno che non si ricerchi un impegno civile, ha bisogno di silenzio, e di un pudore assoluto.

Crollo, avidità e salute:
la malattia del denaro in Pirandello, Gadda e Svevo
Per una storia economica della letteratura

Il crollo economico e Luigi Pirandello

Una storia economica della letteratura che si rispetti, nella quale si potrebbero classificare diverse tipologie o attitudini a seconda del rapporto che gli scrittori hanno avuto con il denaro, dovrebbe cominciare dal momento della caduta, dall'attimo in cui ha inizio una catastrofe economica. Forse nessuna come la biografia di Luigi Pirandello rappresenta la perfetta epitome di questa categoria: per certi versi, il fatto di aver conosciuto un crollo finanziario improvviso³⁶ che ha ribaltato radicalmente, drammaticamente, ogni sua aspettativa, lo avvicina ancora di più ai tanti tra noi che sono stati travolti da un collasso economico, da una perdita in termini monetari e di potere d'acquisto che dura quasi da un decennio, nonostante i numerosi falsi proclami su una nostra prossima, imminente, uscita dalla «crisi», parola magica dietro cui si è nascosto il vero volto del capitale. Il dolore economico resta uno dei tra i più forti e radicali, ti divora, ti danneggia l'anima, come abbiamo imparato a conoscere in questi anni, a nostre spese: è un dolore verso il quale non ci sono paracaduti interiori, ma solo un profondo senso di inadeguatezza e colpa. Come accade a noi, anche per molti scrittori l'esperienza intima col denaro,

³⁶ Cfr. l'*Introduzione* di Giovanni Macchia, in L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1973.

mediata per lo più dall'angoscia della sua assenza, è stata spesso traumatica: appare difficile oggi immaginare che alcuni dei capisaldi della letteratura siano passati attraverso questo tipo di privazioni, o di incubi o di tracolli e, se negli anni passati non interessava più di tanto soffermarsi su certi aspetti della loro vicenda biografica, adesso invece quegli stessi sembrano acquisire per noi un'altra luce, un altro riverbero.

L'anno della grande sciagura economica che si abbatte su tutta la famiglia di Pirandello, e la devasta, è il 1903³⁷. Il padre di Luigi, Stefano, aveva investito la dote della nuora Antonietta per rilevare una grande zolfara vicino Aragona, anche se già gli era stato segnalato che c'erano delle perdite d'acqua, e durante l'arco di una sola notte la miniera si allagò con un danno che venne stimato in quattrocentomila lire (qualcosa meno di due milioni di euro). Con l'allagamento del giacimento di zolfo in Sicilia, Pirandello perse tutto quello che possedeva; ha, poi, passato il resto del tempo a cercare di resistere (di rimanere a galla, più che di risalire la corrente), annaspando e lavorando "come un mulo", ed è sufficiente rileggere le lettere ai suoi cari per comprendere come la voragine che s'era aperta sotto i suoi piedi abbia precipitato lui, sua moglie e i suoi figli in un inferno familiare così simile ai tanti raccontati nelle sue opere.

Quando Pirandello si trasferì a Roma all'età di venticinque anni, sembrava che il fato l'avesse baciato in fronte: il padre gli versava un assegno mensile³⁸ ed egli si dedicava alla carriera di poeta, l'unica che gli interessasse. In una lettera³⁹ alla madre proprio del 1892 si intuisce tutta la felicità di un giovane che non ha bisogni, necessità, calcoli: racconta il

³⁷ Cfr. *Album Pirandello*, a cura di M. L. Aguirre D'Amico, Milano, Mondadori, 2007.

³⁸ Cfr. L. LUCIGNANI, *Pirandello, la vita nuda*, Firenze, Camunia, 1999.

³⁹ Cfr. L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898*, a cura di E. Providenti, Roma, Bulzoni, 1996.

proprio stile di vita, da letterato di professione, con lunghe passeggiate per la città, l'abbandono alla noia per poi andare al caffè con gli amici, vantandosi di frequentare salotti letterari romani in compagnia di Capuana e annunciando mille progetti di libri.

Per alcuni scrittori il matrimonio rappresenta un miglioramento economico: così fu anche per lui, che accettò di sposarsi con Antonietta Portolano, figlia del socio del padre nel commercio dello zolfo, la cui dote era assai consistente, settantamila lire dell'epoca, corrispondenti a quasi quattrocentomila euro, anche se sono calcoli molto difficili da fare. Questo matrimonio, che segue perfettamente uno schema pirandelliano, rischiò di saltare perché Calogero Portolano, il futuro suocero, era gelosissimo della figlia e insinuò che Luigi avesse un'amante a Roma: l'unione si celebrò lo stesso nel 1894, ma le settantamila lire di dote misero subito, da quello che si può capire leggendo i documenti e le lettere, in fibrillazione lo stesso Pirandello, che propose di comprare le quote di una rivista, la «Nuova Antologia», assicurando che avrebbe restituito il dieci per cento di utile ogni anno. Il vero speculatore, e uomo di grandi risorse economiche, cioè il Portolano padre, neanche gli rispose; in realtà, non aveva alcuna stima per il genero sia perché gli aveva portato via la figlia sia perché faceva il letterato, sciagura epocale, come sappiamo (per vendicarsi Pirandello avrebbe fatto scrivere sulla lapide del suocero l'eloquente epitaffio: «qui finalmente riposa...»).

La lettera con la notizia dell'allagamento della zolfara⁴⁰, con conseguente rovina economica, capitò prima nelle mani della moglie. Pirandello rientrò a casa, la sera, dalla sua passeggiata; era stata per lui una

⁴⁰ Cfr. G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, UTET, 1963.

giornata serena, tranquilla, e trovò la moglie a letto, semiparalizzata (restò così per sei mesi). In un attimo il suo mondo era crollato: super indebitato, senza più l'assegno mensile, senza la rendita sulla dote, con la moglie, anche se allora non poteva prevederlo, che arrivò a essere internata in un ospedale psichiatrico, e tre bambini piccoli di 8, 6 e 4 anni da mantenere, meditò il suicidio, immaginando che così avrebbe messo le cose a posto e salvato la famiglia, perché avrebbe evitato l'onta, da vivo, di chiedere aiuto al suocero. Decise, poi, di combattere, cosa che fece per tutta la vita, portò i gioielli al monte di pietà e iniziò a lavorare duramente: si trasformò, come avrebbe detto egli stesso, in «novellaro», in uno scrittore di racconti a getto continuo, seriale, cercando di essere pagato dalle riviste (per *Il fu Mattia Pascal*⁴¹, che uscì a puntate proprio sulla «Nuova Antologia», gli diedero pochissimo, mille lire di anticipo); inoltre, dava agli italiani lezioni private di tedesco, lingua che conosceva bene essendosi laureato a Bonn, e di italiano agli stranieri; e a un certo punto anche lui, come sarebbe stato poi per Joyce, ebbe un'intuizione per fare soldi: nel suo caso, lavorare per il cinema scrivendo sceneggiature, ma il progetto ben avviato con la Morgana film non andò in porto⁴².

In ogni catastrofe economica le case in cui si abita cambiano in continuazione, alla rincorsa dell'affitto più basso, e così anche la famiglia Pirandello traslocò moltissime volte, passando da via Ripetta alla Nomentana e poi ancora più fuori Roma. Nel 1904, a un anno dalla sciagura, scriveva a un amico: «Io purtroppo, caro Angiolo, non solo non voglio riposarmi, ma non posso, non posso più», e diciassette anni più tardi, quando ne aveva cinquantatré, confessava al figlio Stefano:

⁴¹ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993.

⁴² Cfr. M. L. AGUIRRE, *Vivere con Pirandello*, Milano, Mondadori, 1989.

«S'avvicina il giorno 15 in cui dovrei mandare denari a te, denari a Fausto, denari a mio padre, la bellezza di L. 1325, e se non m'arrivano i denari di Treves e quelli della Società [degli Autori: *n. d. r.*], non so come fare. Aver lavorato tanto e non avere ancora la sicurezza del domani, è proprio cosa avvilitente!»⁴³. L'unica entrata regolare, importantissima, era data dallo stipendio di docente presso l'Istituto superiore del Magistero di Roma, 2.500 lire l'anno (un «misero stipendio di professore straordinario che mi basta appena per pagare la pigione di casa»). Nonostante il relativo successo a teatro, che fu successo di stima, di elogi e mai di moneta sonante, la sua situazione non cambiò mai: quando prese il Nobel nel '34, dopo averlo sognato a lungo proprio per raggiungere l'agognata tranquillità economica, era ormai troppo tardi. Com'è noto, morì due anni dopo, nel '36.

Il crollo economico coincise per Pirandello con il disastro familiare e forse questo è uno dei motivi per cui il denaro entra sempre prepotentemente nella vita dei suoi personaggi: i protagonisti del *Treno ha fischiato*, ad esempio, non possono tentare la fuga perché non hanno soldi, e lo stesso Mattia Pascal va in crisi quando gli viene sottratto il denaro, perché il denaro lo rende forte, autonomo, libero. I soldi sono una sorta di armatura, uno scudo nell'esistere: questo almeno è uno dei valori della nostra società.

Il declassamento sociale provocò nella moglie Antonietta un tracollo psicologico e, se la perdita dell'agiatazza e della sicurezza economica non furono la causa, ne furono però l'elemento scatenante, e da qui forse nacque un profondo senso di colpa in Pirandello. La gelosia paranoica della

⁴³ L. PIRANDELLO, S. PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza, 1919-1936*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 2008.

quale la donna soffriva con l'andare degli anni si aggravò: accusava il marito di tradirla con le sue studentesse (insegnava in un istituto femminile), gli faceva scenate fuori dalla scuola; incarnava di fatto la paranoia del padre Calogero e i parenti le credevano, ovviamente, lo consideravano anche loro un mascalzone. Perciò, ci troviamo in una situazione pirandelliana, come quella dell'adultera nell'*Esclusa*, anche se di sesso opposto. Un giorno la signora trovò un bigliettino nella giacca del marito, una poesia d'amore, e gli disse che era «un porco», ma si trattava di un appunto sequestrato durante un compito in classe; la donna arrivò addirittura a immaginare un incesto di Luigi con la figlia Lietta, che fu costretta ad andarsene via da casa a 19 anni.

In una lettera a Ugo Ojetti⁴⁴, Pirandello scrive: «Intenderai facilmente che per quanto io guadagni lavorando in queste condizioni, per quanto ella abbia il suo discreto reddito, non c'è denaro che basti, tutto quello che entra è subito ingoiato, divorato dal disordine che regna in casa da sovrano assoluto e con in capo il berretto a sonagli della follia». Pirandello si ritrovò dentro la propria opera⁴⁵, la sua vita privata vi si riversò all'interno, e sperimentò sulla propria pelle l'angoscia costante del denaro dopo un fallimento economico, la trappola familiare, l'avvertimento e il sentimento del contrario, e soprattutto la condivisione della vita con la pazzia, la sua impenetrabilità, perché le verità di Antonietta (l'odio dei figli, il tradimento del marito ecc.) avevano la consistenza e l'evidenza del vero. Pirandello imparò che esistono due verità inconciliabili, apparentemente dello stesso identico livello, solo che una è

⁴⁴ Cfr. L. PIRANDELLO, *Carteggi inediti* [con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo], a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Bulzoni, 1980.

⁴⁵ Cfr. G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 94-98; e R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986, pp. 35-39.

vera e l'altra no, ma la parola è comunque spuntata e non riesce a persuadere dell'evidenza del contrario.

Italo Svevo contro la salute che dà il denaro

Solo diversi anni dopo essere diventato un uomo ricco e aver conosciuto dall'interno i meccanismi del denaro, i suoi miti, le nevrosi a cui conduce, Italo Svevo si accorse che la vera malattia per ciascun individuo è il denaro stesso: l'approdo a questa concezione, chiarissima nella *Coscienza di Zeno*⁴⁶, fu tortuoso e accidentato, e il percorso che dovette compiere contemplò da un lato il radicale ribaltamento della sua idea profondamente darwiniana della società, che è in mano ai più forti secondo un'impostazione che contraddistinse i suoi primi romanzi; dall'altro, il passaggio lungo, doloroso, contraddittorio, del rifiuto della scrittura, una sorta di abiura, così come aveva fatto per altri versi con l'ebraismo.

Per un curioso contrappasso la letteratura costò a Svevo sempre un sacco di soldi, perché si autofinanziò la pubblicazione dei propri libri⁴⁷, fin dal primo, *Una vita*⁴⁸, nel 1898, presso l'editore Vram, che poi gli stampò anche *Senilità* nel 1898, ma sempre a spese dell'autore; e persino dopo la sua consacrazione o meglio riscoperta attraverso i buoni uffici di Joyce dovuta al critico francese Valery Larbaud, e in Italia a Montale⁴⁹, che pubblicò un *Omaggio a Italo Svevo* nel 1924 su «L'Esame», persino allora

⁴⁶ Cfr., ad esempio, l'edizione: I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, introduzione di G. Contini, prefazione di E. Saccone, Milano, Garzanti, 2003.

⁴⁷ Cfr. *Italo Svevo*, a cura di G. A. Camerino, Torino, UTET, 1981.

⁴⁸ Cfr., ad esempio, l'edizione: I. SVEVO, *Una vita*, introduzione e prefazione di G. Contini, Milano, Garzanti, 2003.

⁴⁹ Cfr. E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976.

fu costretto a pagare di tasca propria il traduttore francese della *Coscienza* e a sovvenzionare l'edizione italiana di Cappelli, dopo il rifiuto da parte di tutti gli altri grandi editori. Ciascuna piccola tiratura ebbe un peso finanziario e, in realtà, ogni volta che dava alle stampe un libro, o scriveva, Svevo disubbidiva al principio della razionalità economica della sua famiglia, che non aveva soldi da “gettare”: già solamente la pubblicazione era una specie di tradimento, di depauperamento, di peccato, di mancanza di rispetto per le direttive famigliari (e, negli anni a venire, di quelle della stirpe Veneziani, i ricchi e cattolici a cui si legò sposando Livia⁵⁰).

Il padre di Aron Hector Schmitz, non ancora Italo Svevo, era un commerciante ebreo di Trieste che mandò i figli a studiare le lingue e poi all'Istituto commerciale cosicché potessero aiutarlo un giorno nella sua ditta di vetrami, ma il desiderio di Ettore era un altro: «Ha cominciato a scrivere tante poesie, prose, versi, farse, commedie, ma il loro destino è il fuoco», annotò nel suo *Diario* il fratello Elio⁵¹, che già leggeva la vita di Ettore come degna di essere storicizzata e raccontata. Lo vide immerso nel turbinio delle grandi idee dato dallo studio dei classici e dal sogno della poesia, ma poi dovette fare la cronaca desolante della sua sconfitta, perché il peggioramento delle condizioni economiche della famiglia lo portò fin dal 1880 a rinunciare alle sue aspirazioni letterarie. Elio, che morì presto, fa parte di quelle meravigliose figure di fratelli o sorelle, un po' come fu Stanislaus per Joyce, che sostennero moralmente, finanziariamente, emotivamente i propri fratelli scrittori o artisti, ne percepirono la grandezza

⁵⁰ Cfr. E. GHIDETTI, *Italo Svevo, la coscienza di un borghese triestino*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

⁵¹ E. SMITH, *Diario*, a cura di L. De Angelis, Palermo, Sellerio, 1992.

non ancora espressa, sacrificando se stessi per aiutare il talento ad emergere.

Grazie al fidanzato della sorella Natalia, il padre trovò a Ettore un impiego nella filiale triestina della Banca Unione che aveva la sede centrale a Vienna: aveva messo un avviso sul giornale in cui richiedeva il posto per un ragazzo che conosceva quattro lingue, ma il lavoro veniva dato prima ai tedeschi, poi agli italiani, e solo dopo agli ebrei, per cui c'era questa doppia fragilità per lui; poi, si presentò l'occasione in banca e fu il padre ad accettare per il figlio. Nel *Diario*, il 27 settembre 1880, Elio scrisse: «oggi è entrato in banca mio fratello, si trova molto contento», un mese dopo rettificò con un «è abbastanza contento», perché aveva poco tempo per scrivere una commedia⁵², *I due poeti*, e «probabilmente non riuscirà a finirla». Cominciò così la carriera da travet di Ettore, da impiegato umile, un po' anche commesso viaggiatore, perché andò spesso in trasferta, che divenne una specie di prigioniera, una trappola nel 1884 con il tracollo finanziario del padre, e che alla fine durò ben diciotto anni: nel suo profilo autobiografico l'unico momento di sollievo, di dolcezza che ricorda, sono le letture nella biblioteca civica di Trieste.

È sintomatico che, quando pubblicò *Una vita*, erano passati pochi mesi dalla morte del padre, e il denaro che aveva risparmiato lo investì nella letteratura usando lo pseudonimo di Italo Svevo: ancor più di un amore nascosto, dunque, la letteratura era per lui una passione peccaminosa, offensiva, se pensiamo all'etica del denaro di una famiglia in difficoltà: la consistente somma uscita dalle sue tasche per il suo primo libro sarebbe stata considerata dal padre, come fu poi per il suocero e la

⁵² Cfr. I. SVEVO, *Commedie*, a cura di U. Apollonio, Milano, Mondadori, 1960.

suocera, una somma buttata, un vezzo assolutamente inutile, anche perché non ebbe riscontri dalla critica, come non li ebbe nemmeno in seguito, per la verità. Rispetto ai principi della ragionevolezza e delle esigenze economiche borghesi, Svevo compiva due tipi di tradimento: uno di denaro, perché investiva in un'attività in perdita, e uno di tempo, perché il sogno della letteratura sottraeva energie alla carriera commerciale verso la quale lo aveva avviato il padre.

Le sicurezze economiche rendono più forti e capaci, mentre il declassamento sociale provoca estreme fragilità: negli anni che passano tra *Una vita* e *Senilità*, balena in Svevo un concetto crudo, calvinista, cioè che il fallimento economico sia una sorta di castrazione, di de-virilizzazione, per cui chi possiede il denaro gli appare forte e chi non lo ha invece è vulnerabile psicologicamente. In una lettera, successiva e insieme precedente ad altre in cui annuncia l'abbandono della scrittura, mai veramente realizzato, sostiene che «per credere nella letteratura, la letteratura dovrebbe produrre denaro». Da impiegato senza successo, senza carriera, come accennato, ha una visione darwiniana della società⁵³, dove vige la legge del più forte contro la morale dei deboli: nella prima fase della sua letteratura l'inetto è un impotente economico e sessuale (le due cose coincidono, l'attività sessuale è strettamente connessa alla potenza economica), e solo alla fine capirà che la malattia appartiene anche al capitalismo e che la sanità data dal denaro in realtà è un ottundimento.

La svolta economica avvenne per Svevo attraverso il matrimonio, nel 1896, con Livia Veneziani, sua cugina di secondo grado, il cui padre era uno dei più affermati industriali triestini, produceva vernici per sottomarini

⁵³ I. SVEVO, *L'uomo e la teoria darwiniana*, in ID., *Tutte le opere*, Torino, Einaudi, 1987.

con una formula segreta. Per sposarla dovette prendere il battesimo⁵⁴. Italo aveva 31 anni e lei 18, ma tra tutte le disparità quella economica era quella davvero incolmabile: all'indomani del matrimonio si pose per Svevo il problema di mantenere il tenore di vita che Livia aveva avuto come figlia, e per farlo dovette accettare la carità, l'aiuto (interessato) dei suoceri, perché lo stipendio da impiegato e l'insegnamento presso l'istituto Revoltella e gli spiccioli racimolati con gli articoli sul «Piccolo» di Trieste non bastavano: pensò, come era accaduto ad altri, al teatro, via d'una entrata facile e sicura, ma anche questo si risolse in un sogno. Nelle pagine del *Diario per la fidanzata*, un quaderno liberty regalato da Livia, vergato da un gusto *fin de siècle*, trapela in maniera drammatica questa diseguaglianza - come abitudini, come vacanze, come possibilità di spese, ristoranti, serate -, uno sbilanciamento, scrive, che potrebbe intaccare «il tuo amore»: in una coppia il denaro ha un ruolo di forza, il denaro ti dà un potere che è quasi sfacciato, quasi oltraggioso, e in generale quando hai un potere tendi a usarlo (solo il gesto di mettere le mani in tasca e dare dei soldi è mortificante: lo è oggi per chi chiede, figurarsi nell'Ottocento). Colpisce che, quando Livia si recava ogni anno a Salsomaggiore, motivo scatenante della gelosia di Italo, lui non l'accompagnava perché non poteva permettersi il costo della vacanza: in questa chiave vanno lette anche le elaborazioni sul rapporto servo-padrone che Svevo fece nel racconto *la Tribù* o in *Senilità*, probabilmente legate alla complessa relazione con la famiglia Veneziani e al complesso di un umiliante senso di inferiorità.

Per colmare questa disparità, e sentendosi un letterato fallito, si mise alla ricerca di un lavoro con cui guadagnare di più, pensò di creare

⁵⁴ Cfr. *Italo Svevo*, a cura di A. Cavaglion, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

un'associazione commerciale con il fratello, poi di accettare il posto di preside in una scuola di Milano, ma questi movimenti o falsi movimenti si conclusero con l'assunzione a trentasei anni nell'azienda Veneziani, le cui redini erano in realtà tirate dalla suocera Olga⁵⁵: il prezzo che dovette pagare fu la rinuncia alla letteratura (almeno formalmente). Forzando un po' la mano, come detto all'inizio, si può istituire un parallelo tra questa abiura della scrittura e quella alla propria ebraicità, vederle come il rinnegamento della condizione di esilio e di estraneità, come il tentativo di superare il sentirsi inadeguato, la propria condizione di inettitudine rispetto alla vita sociale, per diventare appunto cattolico e uomo d'affari.

Una volta raccontò, in una lettera inviata alla moglie che stava a Salsomaggiore⁵⁶, di un sogno in cui lei era una principessa e degli schiavi la uccidevano mettendola in una fonte bollente, dove la preoccupazione che potesse succederle qualcosa in sua assenza nascondeva una chiara proiezione dell'odio sociale: una messa in scena del meccanismo della ricchezza, dei servi e dei padroni, là dove l'apprensione per alcune proteste sociali che sentiva (e a cui partecipava anche, vagheggiando una società senza classi, in termini non marxiani, non violenti, diversamente dal sogno), in realtà facevano parte di lui in quel momento⁵⁷.

Poi abbracciò tranquillamente la conservazione, fino all'incontro con Joyce⁵⁸ che aprì una diga già piena, riportandolo violentemente alla scrittura: era il suo opposto, povero in canna, tanto quanto Svevo pieno di

⁵⁵ Cfr. L. VENEZIANI, *Vita di mio marito*, stesura di L. Galli, pref. di E. Montale, Milano, Dall'Oglio, 1976.

⁵⁶ Cfr. I. SVEVO, *Tutte le opere*, a cura di M. Lavagetto, vol. II, *Racconti scritti e autobiografici*, commento di C. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004.

⁵⁷ I. SVEVO, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 203.

⁵⁸ Cfr. I. SVEVO, *Scritti su Joyce*, a cura di G. Mazzacurati, Parma, Ed. Pratiche, 1986.

soldi e, dato che era considerato il migliore insegnante di inglese di Trieste, lo chiamò per avere lezioni, per incrementare i suoi affari, non per discutere di Shakespeare. Forse Joyce gli fece comprendere che la vittoria economica che aveva conseguito non aveva alcun senso, o forse lo aveva capito prima, attraverso la psicanalisi e durante gli anni da imprenditore affermato, saturo di salute economica: nella *Coscienza*, Zeno, che sembra avere tante malattie, è forse l'unico sano, mentre la moglie Augusta, che è il ritratto della salute, di una vita senza problemi, risulta una totale idiota.

Tutto, allora, appare più complesso, e il rapporto tra malattia e salute, ricchezza e povertà non sembra darwiniano: non solo Guido Mayer ma anche i personaggi capaci economicamente sono ricchi proprio perché ottusi, come il padre di Zeno che non ha mai alzato gli occhi al cielo, cioè non si è mai chiesto niente, e quando sta per morire vorrebbe fare un discorso profondo al figlio ma non possiede le parole, rinvia, si ritrova in una sorta di analfabetismo, perché non servono i soldi, la fabbrica, il potere, di fronte alla malattia e alla morte: dinanzi a loro, sosteneva Svevo, l'impostazione dell'esistenza crolla, se gli strumenti che hai adottato per affrontare la tua vita sono quelli economici e non invece quelli filosofici o poetici, gli unici che ti servirebbero⁵⁹. Il denaro dà l'illusione che tutto vada bene, che tutto sia in ordine, che tu sia in salute, ma è proprio questo il grado più alto di malattia, mentre l'unica maniera per poter vivere autenticamente è dedicarsi alla letteratura e, se rinunci, ti troverai poi completamente disarmato.

⁵⁹ Cfr. *Italo Svevo, carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Valerio Jahier*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1978.

L'infanzia rovinata da una casa: Carlo Emilio Gadda

Si può rovinare la propria vita e quella dei propri figli per il possesso di una casa? Sono solo quattro mura che però spesso assurgono a luogo di conflitti acerrimi, di cause infinite, di avidità mal disposte e mal represses, di nevrosi e malesseri latenti pronti a esplodere. Perché in realtà rappresentano, quelle quattro mura, uno spazio psichico prima ancora che fisico e, divenendo una sorta di maledizione che coinvolge figli e nipoti e pretendenti vari, si trasformano in un pozzo avvelenato dentro cui affoga ogni affetto, ogni porzione di felicità, ogni residuo di rispetto per se stessi o per gli altri. La villa Alta Costa a Longone in Brianza della famiglia Gadda, nata come posto di villeggiatura⁶⁰ e poi ricalcata nella struttura e perfino nella planimetria, come su carta carbone, nella *Cognizione del dolore*, assomma un po' quasi tutte queste caratteristiche, che appunto la fanno somigliare a una personalissima camera di tortura.

Infinite volte Carlo Emilio Gadda ha raccontato come la sua infanzia fosse stata devastata dai sacrifici che la costruzione e poi il mantenimento della villetta in Brianza avevano richiesto alla sua famiglia nel corso degli anni, e come questa «fottuta casa di campagna», «la bestia nera della mia psicosi», come dirà più tardi, questo *status symbol* “cupido”, bramato come un dovere morale dalla borghesia longobarda, abbia inaridito tutte le fonti di piacere della sua giovinezza⁶¹. Sarebbe sufficiente aprire la parte prima, capitolo uno, della *Cognizione del dolore*, e rileggere quelle pagine e pagine colme di disprezzo, di odio totale sulle «ville», «villette» e «villule» nell'immaginario Maradagàl dietro cui si celano le colline della Brianza, in

⁶⁰ R. RINALDI, *Gadda*, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 55 e sgg.

⁶¹ Cfr. C. E. GADDA, *Per favore mi lasci nell'ombra. Interviste 1950-1972*, Milano, Adelphi, 1993.

cui fa il verso alle pubblicità delle agenzie immobiliari e si scaglia contro gli architetti che hanno convertito le proprie frustrazioni in case con torrette, cupole e pennacchi vari, e le hanno rese simili a chalet svizzeri o pagode o piccole moschee, con omaggi al neo liberty, all'estetica assiro-babilonese o etrusca o dannunziana, secondo combinazioni improbabili e con tutto il cattivo gusto della propria ostentazione⁶².

Gadda, per queste dimore estive che si chiamano Villa Enrichetta o Antonietta o Giuseppina o Margherita, secondo appunto un florilegio piccolo borghese, mostra apertamente il proprio rancore e lo fa attraverso un impasto linguistico barocco, deforme, grottesco, ancora felicemente pieno di sarcasmo e di rabbia pensando a tutti i soldi che il padre e la madre gettarono nella villa di Longone, volendo vivere al di sopra delle proprie possibilità: una vita rovinata dai sacrifici economici solo per apparire, per stare all'altezza dei vicini di casa o dei parenti, con uno stillicidio quotidiano di denaro che rese la sua infanzia un'infanzia senza divertimenti, senza giocattoli, senza vacanze. In un'intervista Gadda confessava che l'infelicità maggiore proveniva non soltanto dalla povertà della sua famiglia ma da una fasulla rappresentazione di agiatezza che la sua famiglia si ostinava a portare avanti: «Per quanto nei primi anni abbiamo avuto delle condizioni abbastanza buone, poi le cose si sono aggravate per errori economici di mio padre. Spendeva più di quanto potesse poi recuperare».

Spendeva per «non voler sfigurare» socialmente, che è una specie di motto della famiglia Gadda, al cui interno sembra svolgersi un micro romanzo sveviano: il padre di Carlo Emilio, Francesco Ippolito, aveva

⁶² Cfr. E. GIANOLA, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004.

tentato di fare l'industriale della seta e aveva sposato la figlia del titolare dell'impresa serica Ronchetti & C., poi morta di parto; in tarda età decise di riammogliarsi con Adele Lerh, l'insegnante di francese della figlia di primo letto, un matrimonio che era stato pensato senza pargoli di mezzo, almeno stando ad alcune allusioni di Gadda che parla nella *Cognizione del dolore* di Don Gonzalo come figlio non voluto, una sorta di disubbidienza dei cromosomi, e altrove di una «cicatrice alla nascita». A causa di un avventato progetto di coltivazione del baco da seta proprio nel momento in cui cominciava la concorrenza giapponese, Francesco Ippolito ebbe un tracollo economico finendo degradato a magazziniere nella stessa ditta di cui era stato socio.

Nonostante ciò, e con tre figli da mantenere, fra il 1899 e il 1900 costruì per cinquantamila lire una villetta in Brianza, comprando oltretutto tre appezzamenti in tempi diversi, per cui li pagò molto di più del loro valore; seguì il progetto di un nipote, l'ingegner Paolo Gadda, appartenente al ramo fortunato della famiglia che aveva avuto in dote la casa avita di Rogeno, che si trovava poco distante: dietro la presenza di queste due famiglie, quella «sognata», ricca prospera felice, dei cugini, e quella derelitta e senza sorriso di Carlo Emilio (con una citazione virgiliana, «*cui non risere parentes*»), accomunò se stesso al bambino Giacomo Leopardi e a tutti quei figli ai quali i genitori non hanno potuto o saputo sorridere), si intravede l'angoscia dei Gadda minori, costretti dal demone dell'emulazione a perpetuare, senza permetterselo, le fantasie da proprietari borghesi e a confrontarsi con dei cugini cui va tutto benissimo, che diventano dei modelli fastidiosamente insuperabili, come quegli zii che

arrivano nelle nostre case e ostentano la loro salute economica, le vacanze esotiche, i vestiti firmati, e che sopportiamo come incubi notturni.

La madre lo volle ingegnere perché lo erano i cugini che con l'ingegneria avevano guadagnato molto (paradossalmente, l'essere bravissimo in matematica gli aveva nociuto)⁶³: un episodio terribile della sua infanzia è ricordato da Arbasino, quando cioè i genitori decisero di concedersi un gelato tutti insieme, ma, appena Carlo Emilio uscì dal negozio, sul suo cono cadde una cacca di piccione: «ormai la spesa l'abbiamo fatta», gli dissero i genitori⁶⁴. Non è un caso che Gadda spesso abbia scritto dell'educazione come di una forma sadica di violenza inaudita, con il sadismo del padre e della madre a fare da coro e, sopra di loro, il sadismo dei lari e dei penati, tanto che nelle lettere gli scappava di chiamare il padre con l'epiteto «marchese», un chiaro manzonismo tra i tanti che, però, identificava il padre della povera piccola Gertrude, poi Monaca di Monza, anche lei sottoposta a punizioni e umiliazioni. Gadda ha sempre deriso i «risparmi sacrosanti», la «famiglia parsimoniosa», «la recita sociale» cui bisogna sottostare, e maledetto l'ammaestramento al denaro come complesso di colpa, percependo profondamente, fin da bambino, che l'elemento economico coincide con quello affettivo, per cui alla condizione di miseria dei tre figli Gadda, alle loro ristrettezze o alla mancanza di mezzi corrispondeva una mancanza di affetto, perché il diktat sociale della villa, del far bella figura, dell'apparire era superiore alla loro felicità: le spese che sono la consolazione quotidiana del vivere erano

⁶³ Cfr. G. CONTINI, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 85 e sgg.

⁶⁴ Cfr. A. ARBASINO, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008.

considerate non necessarie, in nome degli alberi da mettere nel parco, del muretto da erigere, degli operai da chiamare.

Nel 1909 morì il padre, lasciandoli pieni di debiti, e venne messa un'ipoteca di diecimila lire per restituire alla sorellastra la sua dote: la madre, o meglio "La Signora", come veniva sbeffeggiata dai contadini («la parola ha per me invece un valore dolorosamente ironico – affermerà Gadda -. Non ironico verso mia madre, ma ironico verso il destino»⁶⁵), si rifiutò sempre di vendere. Avrebbe compiuto sacrifici su sacrifici per i lavori nella casa dei gelsi, incarnando lo spirito araldico della linea paterna. Gadda visse poi in camere d'affitto, non divenne mai proprietario di una casa così come non mise mai su famiglia: investì in titoli elettrici perdendo tutto, e solo l'ingresso alla RAI lo salvò dalla fame. Subito dopo la morte della madre, nel '37, vendette la casa, rimettendoci, e lasciò definitivamente l'ingegneria, ma lo fece quasi di nascosto, come una congiura, dovendo poi convivere, angosciato, con i rimorsi⁶⁶: soprattutto, iniziò a scrivere la *Cognizione del dolore*; «mi vendicherò», scrisse in una famosa lettera a Contini, il quale rintracciò in queste parole il primo nucleo del romanzo⁶⁷.

Il nucleo nevrotico invece, al di là dei fatti precipui o specifici, nacque dall'aver vissuto una condizione di rinunce, di parsimonia, di grettezza, di continuo stato d'ansia economico in nome dello sguardo degli altri e dell'ideale di una condizione sociale in realtà già perduta. Svendere la villa di Longone fu una sorta di profanazione, di blasfemia nei confronti delle memorie, perché lì vicino erano sepolti il padre, la madre, il fratello:

⁶⁵ C. E. GADDA, *Per favore mi lasci nell'ombra*, op. cit., pp. 154 e sgg.

⁶⁶ Cfr. F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.

⁶⁷ C. E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario, 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 56-57 e sgg.

fu però anche una piccola rivolta contro l'elemento per lui disgustosamente fallocratico del potere familiare, che è come l'erezione continua dell'io, e tutta la sua scrittura sembra una reazione vendicativa dove da un lato si mostrano su un palcoscenico le proprie viscere e dall'altro le si nasconde, una sorta di censura infinita. In una lettera del '39, scrivendo del trasloco e dei libri negli scatoloni, aggiunse questa frase (stava parlando del fratello Enrico, a cui pure dedicò nelle sue opere giaculatorie ed epitaffi continui, e lo disse come se fosse niente): «Regalata alla serva Maria la divisa (alta tenuta) di alpino del mio povero fratello morto in guerra, nel 1918 [...] se ne farà una sottana: dei pantaloni, un giubbotto per sua figlia dattilografa e self-made woman»⁶⁸. Non è la morsura fortissima del tempo che consuma, distrugge, per cui metti via, forse neanche è Charles Bovary che regala lo scialle della moglie suicida alla domestica: somiglia più a una seconda, inutile, uccisione d'un cadavere ancora caldo.

⁶⁸ Ivi, p. 28.

Attilio Bertolucci: 1925-1929

*Nascita e avvento di «Sirio»**

Capitolo quinto

1929: l'anno di Sirio

5.1 L'amore sognato e le Donne

Nell'ansia febbrile delle notti, quando ormai anche l'ultimo rumore si era arreso al silenzio, lo visitavano strane figure sognanti⁶⁹ dal carattere fortemente erotico: talvolta era una fanciulla bionda, i cui intensi occhi leopardiani gli sorridevano e al tempo stesso lo fuggivano, che, avvicinando il proprio corpo al suo, gli provocava brividi di ansia e di paura. Gli sembrava che ella fosse come un angelo astratto, dai contorni indefiniti, non certo asessuato, un angelo fatto di terra e di sale: si immaginava che parole appena pronunciate bruciassero le loro labbra, e carezze appena accennate ardessero sui loro visi, come una passione adolescenziale, stilnovistica e allo stesso tempo carnale: come rivolgendosi a se stesso, chiedeva al sogno di non evaporare, di non sparire nel nulla - «fa che ancora io possa vedere la sua immagine se di nuovo serro gli occhi, per averla un secondo in più così a me vicina» -, ma inesorabilmente, come

* Per gentile concessione dell'editore, che qui si ringrazia, pubblico un brano tratto dal mio volume *Attilio Bertolucci: 1925-1929. Nascita e avvento di «Sirio»*, Macerata, Quodlibet, 2016.

⁶⁹ Cfr. A. BERTOLUCCI, *Sogno*, in ID., *Sirio*, in ID., *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2001, p. 23: «Bionda ed ardente / stai / nella febbre della / notte silente. / E gli occhi tuoi / sorridenti / e il dolce corpo / vicino al mio / tu così bella e sì terrena / vago angelo / amoroso. / Parole silenti / bruciano le nostre labbra, / e carezze non date / m'ardono ancora sul viso. / Oh sogno, / lontano sogno, / ahimè tanto lontano!».

si conviene a queste fantasticherie, volava via. Altre volte invece, come spiegano i versi di *Notte*, la figura sognata nella rêverie era quella di una donna di provincia, contaminata da una luce azzurra, pura, ma sensuale: la veste si allargava fino a toccarle i fianchi, le mani le tremavano, gli occhi, bruciati nella speranza o nell'illusione dell'amore, si muovevano apprensivi; ed ella, appostata dietro i vetri della sua casa, osservava passare per la strada, quasi alla fine della notte, gli uomini che si erano presi dei piaceri e che tuttavia l'avevano esclusa dalle loro visite così fortemente interessate:

Orsola, fresca luce azzurrina,
lunga veste che appena ti allarghi
sui fianchi, speranza, illusione
di occhi riarsi, di mani tremanti,
piccola suora, donna,
apparsa fra le luci d'incendio
nella notte, in mezzo alle case,
quando passano dietro ai vetri
balenando fantasmi uomini dannati,
stella, mattino ridente intravisto,
chiaro sogno al di là della luce
degli uomini, al di là del buio ch'è in cielo⁷⁰.

Alcuni componimenti di *Sirio* sono attraversati da una vena sensuale e sessuale, che emerge qua e là anche dove non è espressa chiaramente, anche dove non è questo il tema principale, e che fa da sottofondo all'impronta romantico/passionale, più preponderante, più immediatamente visibile. Secondo i biografi di Bertolucci è possibile rintracciare l'occasione per liriche dalla profonda inclinazione erotica quali *Sogno*,

⁷⁰ *Notte*, in ID., *Sirio*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 12.

Sonno o Risveglio, nell'innamoramento per una bionda compagna al tempo della prima liceo, ma sono informazioni che lasciano il tempo che trovano. Ad un primo sguardo un dolce, sentimentale sospiro contraddistingue l'andamento del desiderio sessuale nelle rêverie di Bertolucci, il che non fa che rendere ancora più candidamente ironico il suo angelismo intessuto di sincera, e felicemente perduta, nostalgia dell'infanzia e della prima giovinezza.

In una trepida sospensione fra sogno e risveglio, fra buio e luce, un'immagine di donna, dalle mani tremanti e dalla fresca luce azzurrina, gli appare in un'altra rêverie erotica, quella della poesia *Sogno*: qui la presenza femminile sembra emergere da una sorta di condensazione onirica, in bilico tra fantasmi inquietanti e stilizzate movenze del desiderio femminile: da una parte ci sono le figure maschili dagli occhi riarsi che brillano nelle luci d'incendio della notte, che attraversano la strada col loro carico di desideri carnali forse appagati o col loro carico di mistero; a cui si contrappongono, dall'altra parte, i tocchi di limpido colore di Orsola, l'azzurrina e fresca luce che da lei emana, la lunga veste che si riverbera sul ridente mattino intravisto dai vetri della finestra, e i suoi occhi avidi, pieni di brama nascosta, repressa verso la vita di quegli uomini e i loro piaceri. Partendo da un dato reale, il nome di una donna, la poesia si snoda attraverso una serie di chiare metafore visive: la fisicità data dalla luce rischiarata la dimensione onirica sottesa alla figura della donna, e in questo modo fantasia e realtà, venendo a mancare il limite che le teneva distanti, sono libere di fondersi; tramite tale unione sono coinvolte anche tutte le altre immagini, in funzione subordinata: la donna che rivaleggia con i balenii della notte; la sua «lunga veste» e gli «uomini dannati» che hanno la

funzione paradossalmente di rendere vana, sprecata, ogni sua potenzialità erotica; i suoi occhi riarsi e i vetri della finestra contro cui essi sbattono ci appaiono malinconici, quasi fossero le finestre sbarre di una vasta prigione dalla quale non può comunque uscire. Sempre nell'ambito del sogno, due sono allora, sembra dirci il poeta, le posizioni che dominano sulle altre: una contraddistinta dalla luce, che contamina gli uomini, e che simboleggia la speranza di una felicità erotica; l'altra determinata dal buio, che oscura malinconicamente il cielo, e che, fuor di metafora, rende visibile tutta l'inattuabilità di quella speranza, tutta l'amara deformazione del reale che l'illusione di quella felicità contiene.

Talvolta, nella malinconia della primavera, perso nella folla ondeggiante della sera, Bertolucci pensava a quando, solo poco tempo addietro, lasciata la stagione dell'infanzia e non ancora compiutamente entrato in quella della piena adolescenza, un nuovo sfuggente incontro per la via aveva sedotto la sua anima: l'aria pungente della mattina era stata testimone della sua breve passeggiata per una stradina di campagna in compagnia di una Signorina Felicità in stile gozzaniano, dal viso esangue e sofferente come le amate dai crepuscolari:

Il tuo sorriso
come un fiore turchino
nel tuo viso
un po' pallido e patito,
fioriva ogni momento
e si spegneva,
come quelle improvvisate
che il giorno acerbo esprimeva
profumate di biancospino.
Eri stanca, assai stanca,
e sempre ti volevi fermare
presso un fosso o una siepe.

Chiaro era il giorno
e l'aria sì dorata!
Avevano le tue parole
una dolcezza
serena.
Ci salutammo in fretta
nel gran vento
che ci rapiva
le parole.
Nel ritorno pensavo a te.

Cammini con un'altra
per la strada che s'oscura,
fai un sorriso lontano.
Oh la malinconia della primavera
con tutte le lampade accese gli alberi
e la folla che ondeggia
nella sera⁷¹.

Per il giovane Bertolucci, il sorriso e gli occhi della ragazza erano fiori dai colori azzurri e cupi, erano come l'odore del biancospino che a causa delle improvvise folate di vento saliva fino alle narici per poi disperdersi nell'aria, si accendevano e si spegnevano a intermittenza, momento dopo momento, e solo il caso ne conosceva il motivo. Stanca ella spesso si fermava a riposare vicino a un fosso o accanto ad una siepe: il giorno era così terso e splendente, e l'aria così piena di odori, che ogni sua parola aveva la capacità di instillare una dolcezza, una serenità totale in lui, eppure c'era una crasi tra la condizione quasi emaciata della fanciulla e quella rigogliosa della natura circostante. Nel solitario ritorno a casa il poeta ripensava a lei, alle ultime frasi rapite dal vento, al loro saluto affrettato, alle conseguenze di quel contrasto: tra varie assonanze, paronomasie ed epifore che riecheggiano a distanza, la figura femminile

⁷¹ A una fanciulla, in ID., *Sirio*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 24. Si osservino ad esempio le epifore come «turchino» al verso 2, «biancospino» al verso 9, sorriso-viso-sorriso, giorno-giorno-ritorno, parole-parole, che quasi annunciano i ritmi tipici di una raccolta come *Lettere da casa*.

che si incontra nella poesia *Ad una fanciulla* va letta in una chiave leggermente diversa rispetto alle altre donne, per cui ad un soffocato, autoinibito erotismo subentra l'immagine di una fanciulla dal viso cereo, dal corpo malaticcio, avvilita nello spirito e nella forma fisica, una immagine che contrasta profondamente con l'esplosione d'ormoni e di salute della giornata di sole in cui avviene la loro passeggiata e della natura in fiore rappresentata dal sempre amato biancospino, che li accompagna e li accudisce.

Pochi mesi prima, esattamente il 17 ottobre del 1928, Bertolucci aveva composto un'altra poesia, *Donne*⁷², guardando questa volta ad una classe sociale più avvantaggiata economicamente, quella delle donne borghesi o alto-borghesi, che spiano il mondo dalle finestre dei loro sfarzosi salotti e pure ogni tanto vengono colte da un tremore, da uno spavento, che si può leggere anche qui come un meccanismo di difesa rispetto ad una pulsione libidica che farebbe crollare l'interna costruzione, l'intero edificio su cui hanno innalzato le loro identità:

Le tende, pepli per le caste finestre
degli appartamenti lussuosi
che accendono alla sera luci
belle come donne, come le loro donne
che hanno un gran fiore al seno
e la pelle che brilla e gli occhi sfavillanti
come gemme;
le discostano esse ed appoggiano
la fronte a quel freddo e guardano giù.
Nella sera di nebbia canta la pendola
il tepore concilia il sonno,
prima dell'ora di pranzo.
Uno sgomento le prende
qualche sera nel petto.

⁷² *Donne*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 30.

Più nella mano vi serrano
nella mano calda,
tende ondegianti.

Sono come dei pepli dunque le tende, come delle lunghe vesti che toccano terra, e servono per coprire in modo «casto» ed elegante le finestre degli appartamenti dei ricchi borghesi; qui la sera vengono accese le luci, che sono sfavillanti come le loro donne belle, dal seno provocante su cui si adagia un fiore, dalla pelle chiara e lucente simile ai brillanti, dagli occhi fiammanti come gemme. Proprio queste tende le donne discostano per appoggiare la fronte al freddo intenso del vetro delle finestre, e poi rivolgono il loro sguardo in direzione della strada: nelle sere in cui si distende vittoriosa per la città la nebbia, e in cui risuona per la casa il canto dell'orologio a pendolo, quando il calore costringe il corpo al sonno prima dell'ora di cena, ecco che quelle donne sono colte dallo sgomento, il loro cuore sigilla l'angoscia: nelle calde mani stringono con forza le tende ondegianti. Lo stesso movimento che le donne della poesia compiono, appoggiando la fronte sul vetro e stringendo nelle mani le tende, ritorna nel capitolo XXIII della *Camera da letto*, quando il poeta racconta della morte del suo padrino don Attilio Tramaloni, e di come venga amorevolmente assistito nell'agonia dalla sorella Emma. In un giorno di primavera infatti ella veglia il fratello, che da mesi non fa che morire; con un gesto teneramente calcolato, accosta i vetri socchiusi della finestra, per coprire, reo di intromettersi nell'intermittente lagno familiare, il rumore del torrente, il Bratica ricco d'acqua dopo un inverno particolarmente nevoso. Poi si accosta alle sue preziose tende di azzurra pietra montanara su cui sono delineate fluttuanti figure di vergini, lindamente vestite, e che da

lontano sono il manifesto del candore della casa, una purezza fra signorile ed ecclesiastica. Ormai esausta, lascia che la sua fronte si appoggi ai vetri della finestra, nel gesto di chi «medita dolori»: eppure c'è ancora lo spazio per l'emersione del ricordo, dei momenti felici passati con il fratello, come le festività religiose con tutto il corteo di strette di mano dei fedeli, dei cuori palpitanti per le nozze o per i battesimi, mentre i corridoi della canonica erano invasi dall'odore dell'incenso proveniente dalla sagrestia, mischiato con quello del caffè, che giungeva invece dalla cucina.

Nei gesti iterativi e malinconici che in *Sirio* e in *Fuochi di Novembre* le donne compiono, sembra di scorgere in controluce la figura di Emma Bovary, sebbene in una versione meno civettuola, ma con lo stesso senso di desolante solitudine: nel romanzo Flaubert infatti raccontava, attraverso una ossessiva esplorazione del quotidiano, come le cose si ripetessero, come le consuetudini e le abitudini quasi si accumulassero l'una sull'altra, giorno dopo giorno, e da qui nasceva anche l'ansia di novità, di rompere questa monotonia della provincialotta Emma: presentava al lettore Flaubert, sempre la stessa vita, in cui tutte le mattine si svegliava, si alzava, andava a mangiare, usciva, tornava Emma, consumando una identica, costante serie di atti; la vita nella quale ogni giorno il maestro di scuola il parrucchiere i cavalli di posta comparivano immancabilmente alla stessa ora; la vita dove l'acqua della Rieule colava sempre con lo stesso ritmo, senza rumore, con le grandi erbe sottili che si piegavano come capigliature verdi, mentre i salici guardavano nell'acqua le loro scorze grigie; perfino il tempo era uno stagno dormiente, così tranquillo che il minimo avvenimento che vi cadeva causava dei cerchi innumerevoli. Come non desiderare una evasione da siffatto contesto? Di tale tipo di ripetizione ossessiva e vuota, Bertolucci

traeva invece esempio di malinconico adattamento all'esistenza quotidiana: la vita, con i suoi segni e simboli eternamente uguali uno dopo l'altro nei secoli poteva contenere, pur nella disperazione, e solo per chi li guarda da lontano, elementi vivi e dolci proprio perché tremendamente umani. Nella realtà delle donne borghesi di provincia, colta dal di dentro, non più osservata con orrore aristocratico, l'eterna reiterazione dei gesti e delle emozioni può produrre un leggero sgomento ma non perdizione perpetua; al limite, negli esseri più consapevoli o più sensibili, angoscia e sconforto, ma questi durano solo per pochi attimi, poi tutto ritorna ad essere come prima, secondo l'adolescente Bertolucci. Per questi ultimi, forse ogni mondo, qualunque si trovino ad abitare, assomiglia ad una grande ed immensa prigione: il rifiuto della grettezza, dell'ipocrisia, della mediocrità, circondanti la loro esistenza, non si esprime attraverso una ribellione aperta, la qual cosa li porterebbe a progettarsi e a crearsi un diverso modo di vivere, o anche a perdersi immancabilmente come Emma. No, essi si rifugiano nell'indistinto dell'immaginazione, compiono una fuga interiore, nel sogno ad esempio, che diventa evasione ossessiva dalla realtà, preparandosi così a sopravvivere a tutti coloro che non li comprendono e anche quando li comprendessero il loro destino sarebbe quello d'essere emarginati. La coscienza della propria solitudine e al tempo stesso l'incapacità a realizzare, pur tenacemente inseguendoli, i propri sogni, conducono verso una inerme, invisibile disfatta tali esseri umani, ma è una sconfitta che non si palesa, è solo interiore.

Ci si figura queste anime femminili proseguire la propria vita secondo il binario illuminato da Bertolucci fino alla fine, senza adottare grandi cambiamenti, come una accettazione del proprio destino: queste

donne di Bertolucci sembrano tuttavia aver fatto propria la grande lezione flaubertiana: Emma risulta essere per loro l'esempio eroico e al contempo catartico di chi sente lo stesso disagio, la stessa ansia, e sa che nessuna possibilità è concessa. La presa d'atto che non ci sia via di scampo sembra trovare una forma di rappresentazione nei gesti di muta rassegnazione delle donne nelle poesie di *Sirio*: l'appoggiare la fronte sul vetro della finestra è segno di disperazione, e lo stringere tra le mani la stoffa delle tende è segno di impotenza. Impotenza che simboleggia non solo l'impossibilità di affrancarsi da un interno familiare, dal dovere del focolare di cui debbono essere per costituzione gli angeli custodi, le ultime protettrici, ma anche, in un senso più ampio, da una società piena per loro di divieti e costrizioni, da una condizione di cattività giuridica e sociale che è rimasta tale ancora a lungo in Italia.

Va dato merito a Bertolucci dell'aver alzato un velo su un frammento della condizione domestica femminile ad un'età biografica, più o meno diciassettenne, e in un tempo storico non proprio pronti a cogliere le discriminazioni nei confronti delle donne. Il quadro riccamente adornato degli interni borghesi descritti nella poesia da Bertolucci si traduce in una tessitura lessicale, in una declinazione di parole tutte al femminile: *Donne, tende, finestre, sera, luci, pelle, gemme, fronte, nebbia, pendola, ora, mano*, cioè un elenco o meglio un rosario che serve a specificare, a rendere più immediatamente riconoscibile lo spazio muliebre, limitato alla casa, da cui è impossibile per le donne fuggire; e che si mostra ideologicamente assai distante dal repertorio di elementi kitsch presenti negli arredamenti delle case borghesi dell'epoca scanditi da un poeta amato da Bertolucci come Gozzano, che vanno appunto dal salotto umbertino di nonna Speranza

contornato da «buone cose di pessimo gusto», alla Vill'Amarena della Signorina Felicita, con il suo «arredo squallido e severo / antico e nuovo». Le «caste» finestre inoltre, facendo da tappo del tempo atmosferico, riproducono il grande palcoscenico attraverso cui la vita celebra i suoi riti quotidiani, scanditi dalle tracce di tempo legate alle cose, come l'immagine contadina della pendola, o come le abitudini culinarie, quale la consumazione del pasto più abbondante della giornata all'ora di cena: stanno anche a significare, per chi vi agisce dietro, l'esistenza di un fuori, la possibilità di evadere dall'opprimente e costrittiva situazione personale nello stanco ripetersi delle giornate. Le finestre determinano quindi una confusione di piani di immagine, tra chi osserva da fuori, il lettore il poeta, e chi invece verso quel fuori vorrebbe fuggire; tra il lusso dell'appartamento, con le luci sfavillanti, con le belle e riccamente vestite donne che sembrano far parte anche loro del mobilio, e la miseria interiore dell'anima, che trova il suo sfogo con quello «sgomento» serrato nel petto. Questo senso della limitatezza, della precarietà, e insieme della muta rassegnazione femminile, ritornerà nell'opera di Giorgio Caproni, altro poeta che partendo dai luoghi del ricordo, la Livorno dell'infanzia e la Genova della giovinezza, costruisce la propria esperienza lirica nella rêverie - così come accadrà anche, per certi versi, a Sandro Penna. In *Immagine della sera*, Caproni costruisce un paragone tra la sera e il volto diafano, stanco, sbattuto di «una donna di casa» a fine giornata:

Mi fai pensare, o sera,
con la tua pallidezza,
al viso un poco sbattuto
e deluso

d'una donna di casa,
quand'ha compiuto il lungo
giorno che l'ha strapazzata.

Con un sorriso a fiore
di labbra, s'affaccia
alla solita attesa.
E forse non sa neppure
d'essere rassegnata⁷³.

L'erotismo che sottende a tutta la raccolta di *Sirio* ha una filiazione di calore, di agitazione che appartiene a Madame Bovary ed è naturale che molti l'abbiano letto come una sorta di omaggio letterario a Flaubert. C'è però qualcosa in più: i riferimenti a questa tipologia di bovarismo sono sparsi un po' ovunque nella raccolta, e ad esempio, nella poesia *Donne*, quando Bertolucci ricostruisce scenograficamente la scena dei pepli e delle «caste finestre», sembra aver presente chiaramente un passo del capolavoro di Flaubert nel momento in cui il padre di Emma, per far conoscere a Charles Bovary, che si trovava dietro una roccia, la risposta della figlia alla sua richiesta d'averla in moglie, gli dice che in caso positivo avrebbe spalancato le persiane delle finestre, un gesto osceno che rimanda, vista l'occasione, all'aprire, allo spalancare appunto, le gambe. Rendere caste le finestre significa allora fare di una apertura quale la finestra un oggetto sessuale, per cui gli appartamenti in cui si trovano le donne non solo sono lussuosi, ma anche lussuriosi. La finestra compare qui come un luogo di fuga, un simbolo per eccellenza del desiderio di uscire dalla propria cella, cioè dalla provincia della vita.

⁷³ G. CAPRONI, *Immagine della sera*, in ID., *Come un'allegoria*, in ID., *Poesie. 1932-1986*, Milano, Garzanti, 1995, p. 28.

Le presenze femminili di *Sirio* somigliano a tante piccole Madame Bovary, alcune addirittura lo sono in erba, quelle di *Donne* invece ne copiano perfino il gusto, tanto che indossano un gran fiore al seno, hanno gli occhi sfavillanti come gemme, e la loro pelle brilla per il calore, per il sudore; proprio quest'ultima è una delle caratteristiche messe in evidenza da Flaubert la prima volta che descrive Emma Bovary con le goccioline di sudore che le cadono dalla fronte. In questa poesia due gesti appaiono fortemente evocativi: quello di discostare le tende del salotto e quello di appoggiare la fronte al freddo della finestra per scorgere qualcosa giù nella strada, per guardare fuori, un tentativo forse, o solo un recondito desiderio di fuggire. Uno dei temi che ricorre in *Sirio* è proprio questo della finestra, che rappresenta una sorta di prigione da cui scappare secondo la tipica inquietudine dell'adolescente, ed emerge anche in altri componimenti, quali ad esempio *Mattino*, in cui da una finestra giungono, insieme ai canti delle donne che lavano i panni al fiume e al mormorio del fiume stesso, ma contrarie, le voci del porto e con esse l'idea di una possibile, realizzabile fuga.

C'è una ulteriore considerazione da aggiungere intorno al tema della finestra, peraltro già raccontato come esperienza personale in *Come nasce l'ansia*, decimo capitolo del libro I della *Camera da letto*, quando ricorda che da bambino avvicinava una sedia alla finestra e vi saliva sopra per rivolgere lo sguardo fuori, aspettando con angoscia il ritorno della mamma Maria e del papà Bernardo. Questo atto di osservare il mondo esterno da una finestra, che ritorna in tante diverse versioni, cela lo stesso tipo di identificazione che era possibile cogliere tra Bovary e Flaubert, in cui il bovarismo era la malattia dello scrittore: voglio dire che Bertolucci si sente

come Madame Bovary e nella sua indagine erotica compie una specie di gioco adolescenziale per cui ogni tanto affiora il desiderio di mascherarsi e di sentirsi come una donna: tra le caratteristiche dell'erotismo di *Sirio* è presente anche questo tentativo di assimilazione, di apparentamento con l'universo femminile, è come una invariante, un tema ricorrente che percorre la raccolta, una sorta di bovarismo che è dentro di lui e viene da pensare che quando appoggia la fronte alla finestra quella vestita da donna è anche il giovanissimo Bertolucci.

Questo divertimento dell'adolescente cui piace sentirsi *en travesti*, metamorfizzarsi nel sesso opposto, è fantasia erotica assai comune nella quale non assurgi a ruolo di fidanzato di una donna, ma nella sua amica, perché nel frattempo anche tu sei diventato una fanciulla: Bertolucci è come se ad un certo punto da poeta diventasse poetessa, come se fosse una donna, e questo rappresenta uno degli strati più profondi, più inconsci forse in lui; gli stessi gesti e gli scarti linguistici attribuibili all'universo femminile, che intuisce o verso i quali si mostra particolarmente attento, tradiscono un elemento di bovarismo nel suo sogno erotico di un travestimento e fuga. Se pensiamo ad Orsola in *Notte*, con la veste che le si allarga sui fianchi, viene quasi immediato l'impulso di sovrapporre il poeta a colei che sta cantando, raffigurando: anche l'erotismo di provincia, di fuga in *Donne*, è un'altra proiezione del poeta stesso, che sembra sempre ritrovarsi felice nei propri luoghi, ben piantato e radicato, però al tempo stesso appare desideroso di altro, e con questa sua smania, con questa sua impazienza dell'altrove sembra un piccolo Rimbaud:

Dalla finestra aperta
entran le voci calme
del fiume,
i canti lontani
delle lavandaie
laggiù fra i pioppi e gli ontani,
presso la pura corrente
che mormora sì dolcemente
il fumo dei vapori
si confonde con quello delle case
sotto il riso trionfale
del cielo.
Sull'altra riva, nel viale
le affiches azzurre
delle compagnie di navigazione
riempiono di nostalgia e d'illusione
il cuore degli uomini
seduti sulle panchine.
Penso ad una fanciulla bionda.
Fra poco sarà mezzogiorno
e una gran tenerezza m'invade,
e una voglia di piangere senza perché⁷⁴.

Compare in *Mattino* un'altra finestra dalla quale entrano, come detto, i cartelloni pubblicitari, «le *affiches*» che annunciano le isole tropicali o quelle del Medio Oriente, un po' come accade a Leopold Bloom quando passeggia per le strade di Dublino: è la parte più bella, più moderna di questa poesia, l'invito al viaggio, che sa molto di provincia, e che è però insieme estremamente attuale per il voler passare attraverso il mondo ingannevole della pubblicità, con l'idea che siano le agenzie turistiche a far nascere in maniera molto domestica, molto borghigiana, il desiderio del viaggio. In queste poesie di *Sirio*, tra virgolette tutte campagnole, arcadiche, ad un certo punto interviene uno scarto, una sovrapposizione, un residuo che riporta su un piano di grande modernità le composizioni, come accade in *Strumenti*:

⁷⁴ *Mattino*, in ID., *Sirio*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 9.

Cornamusa, flebile
rivo di armonia
che incrina il verde dei prati,
gracile melodia.

Violino, elegante
sospiro, ricciuto
angelo pellirossa che voli
in uno smorto cielo di velluto.

Chitarra, dai larghi fianchi,
colore del vecchio oro,
bicchiere, tavola, uomo,
strumento dal riso sonoro.

Saxofono, torbido grido
Di un mulatto vestito di cotone.

Banjo, lunare nostalgia,
splendi fra l'acque chiare,
ed una mano mozza ti suona.

Così come in *Mattino* non c'è il marinaio che racconta di viaggi ma i manifesti pubblicitari delle agenzie, anche qui, quando parla degli strumenti, vicino alla cornamusa e al violino, cioè allo strumento popolare e allo strumento della tradizione classica, spuntano il banjo e soprattutto il saxofono, suonato da un mulatto: dunque il jazz con la sua dimensione di suono aritmico, per cui l'aritmia del jazz è una aritmia del proprio cuore e una aritmia del proprio sentire.

Spesso succede ai provinciali di genio com'era Bertolucci di avere degli spunti di grande modernità e così dinanzi alle sue poesie ci troviamo come colui che in una casa di campagna s'imbatta in un quadro cubista: le stesse «*affiches*» somigliano ad una rappresentazione pop nel panorama cittadino parmense, e sono proprio questi slittamenti che lo fanno uscire

assolutamente da Pascoli o da quella realtà contadina e lo rendono ai nostri occhi moderno, già aggiornato.

COMITATO EDITORIALE DIACRITICA EDIZIONI

Anna Oppido

Maria Panetta

Sebastiano Triulzi

«OFELIA»

Collana di critica letteraria e comparatistica

diretta da Sebastiano Triulzi

1. Maria PANETTA, *Croce fra critica e filologia*, 2018
2. Sebastiano TRIULZI, *Paure, oggetti magici e gesti d'amore. Percorsi critici da Herta Müller a Ogawa Yoko*, 2018
3. Sebastiano TRIULZI, *Tra parentesi. Note di letteratura comparata*, 2018
4. Sebastiano TRIULZI, *Note nel frastuono del presente: Pasolini, Landolfi, Manganelli, Pavese*, 2018

ISBN 978-88-31913-058

Opera diffusa in modalità *open access*.