

# Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

**Direttore responsabile:** Domenico Renato Antonio Panetta

## **Comitato Scientifico:**

Valeria Della Valle (“Sapienza Università di Roma”), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Università di Roma “Tor Vergata”), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani (“Sapienza Università di Roma”), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania-Sede di Ragusa)

## **Comitato Editoriale:**

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi (*Academic Director Rome Campus LdM Institute*)

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: [www.diacritica.it](http://www.diacritica.it)

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore: Diacritica Edizioni di Anna Oppido – Rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Vicedirettore: Maria Panetta

Redazione: Davide Esposito, Maria Panetta

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: [www.prontobollo.it](http://www.prontobollo.it))

Webmaster: Daniele Buscioni



Anno IV, fasc. 2 (20), 25 aprile 2018

a cura di Maria Panetta



# Indice

## Editoriale

*Nello spazio: alla ricerca di opportunità diversificate*, di Domenico Panetta..... p. 9

*Un annuncio: la nascita di Diacritica Edizioni*, di Maria Panetta..... p. 11

## Lecture critiche..... p. 13

*Il sangue intellettuale*, di Massimo Raffaelli..... p. 15

Abstract: *This essay is the introduction to Velso Mucci book Mercato delle pulci (Scritti inediti e rari 1930-1963), edited by Alberto Alberti in 2015 (Milan, Scalpendi). There are aphorisms, thoughts, essays published between 1930 and 1963 on «Alfabeto», «Il contemporaneo», «La Fiera Letteraria», «Rinascita», «Le tre arti», «La Voce di Cuneo», «Il Costume politico e letterario»; reviews of Leonardo Sinisgalli, Giorgia de Cousandier, Giovanni Arpino, Sibilla Aleramo, Riccardo Testa, Mario Tobino books and all the texts written by Mucci on Vincenzo Cardarelli. Then, a new edition of his first works like Carte e altri scritti (1940) and Scartafaccio 1930-1946.*

*Un lampo sul far della sera. Tra Pascoli, Manzoni e Omero*, di Michele Armenia..... p. 21

Abstract: *In this short essay the author finds links between some verses by Giovanni Pascoli and some chapters of the novel I promessi sposi by Alessandro Manzoni; then underlines also Virgilio and Omero influences on Manzoni and Pascoli.*

*Il connubio tra fantastico e doppio nelle novelle di Pirandello*, di Ebru Sarikaya..... p. 26

Abstract: *This essay focuses on two short stories, La Carriola and Stefano Giogli, uno e due, in Luigi Pirandello's collection Novelle per un anno in order to analyze the meticulous elaboration of the fantastic elements and the theme of the double around which they are built. Particular attention is also paid to similarities and differences between the stories, which help to throw light upon the role, function and importance of these narrative motifs in Pirandello's writing.*

*Un Pavese pirandelliano*, di Franco Zangrilli..... p. 42

Abstract: In this essay the author analyzes the novel *Tra donne sole* by Cesare Pavese, underlining the similarities with some Pirandello short stories in the collection *Novelle per un anno*.

*Ipazia e la parola*, di Rosanna Pozzi..... p. 63

Abstract: The present project aims to develop the centrality of the word and its communication in the theater drama *Ipazia* by Mario Luzi, highlighting the value of the turning point in the poetic path of Mario Luzi, a breakthrough prepared and gradually established starting from *Nel magma e Su Fondamenti invisibili*. The continuity of the path is attested by the presence of some recurring terms and themes, which will be accounted for, as well as by short fragments autographs of the author recently re-emerged thanks to Stefano Verdino.

*La tradizione italiana dell'haiku in un calendario poetico contemporaneo*, di Maria Panetta..... p. 70

Abstract: This essay focuses on the poetical tradition of haiku, a Japanese poetical composition that inspired also some important poets of XIX century in Italy like Gabriele d'Annunzio, Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba, Andrea Zanzotto etc. The author describes the characteristics of genre haiku and also focuses on *CalendHaiku*, a poetical collection by Antonio Contoli (or fiorenenero) edited by *La Ruota* in Rome in 2018.

*A dieci anni dalla scomparsa di un Maestro: le Poesie di Mario Scotti*, di Maria Panetta..... p. 78

Abstract: This text is a rielaboration of the presentation to the public of the re-edition of *Poesie* (Avagliano ed.) by Mario Scotti, an important Neapolitan scholar dead in 2008 in Rome. The author, who was a student of the Professor, makes a profile of the philologist, editor and great critic of Italian literature and culture and analyzes some of his verses, underlining the influence on this collection of the classical Italian tradition of Poetry and, in particular, of Dante, Leopardi, Pascoli, Montale etc.

**Storia dell'editoria..... p. 87**

*Intervista a Elena Fierli. Associazione SCOSSE - Soluzioni Comunicative Studi Servizi Editoriali*, di Stefania Iantomasi..... p. 89

Abstract: This is an interview to Elena Fierli, historian of arts who founded the Association SCOSSE – Soluzioni Comunicative Studi Servizi Editoriali in 2011 in Rome. Fierli explains the aims of the association for social inclusivity and illustrates what kind of problems it tries to resolve.

**Recensioni ..... p. 95**

LIBRI

*Terre promesse* di Milena Agus, di Angela Santi..... p. 97

*Origin* di Dan Brown, di Teresa Strickner..... p. 99

*Da Francesco a Francesco. Voci dalla periferia dell'umano* di Francesco Curto, di Carmine Chiodo..... p. 101

*Cosa pensano le ragazze* di Concita De Gregorio, di Vittoria Russo..... p. 104

*La città dolente* di Laure Gauthier, di Claudio Morandini..... p. 107

*Atlante delle meraviglie* di Danilo Soscia, di Eleonora Daniel..... p. 109

#### FILM

*Il filo nascosto* di Paul Thomas Anderson, di Giulia Giorgi..... p. 112

#### EVENTI

*Time is out of joint*, progetto di Cristiana Collu, di Martina Neri..... p. 114

**Contatti** ..... p. 117

**Gerenza** ..... p. 119





## Editoriale

di Domenico Panetta

### *Nello spazio: alla ricerca di opportunità diversificate*

La volta celeste presenta innumerevoli stelle e corpi celesti che ancora oggi riescono a celare a noi uomini importanti segreti.

Sull'esistenza della maggior parte di essi e sugli elementi chimici che li compongono non disponiamo, per ora, di approfondite conoscenze, ma nuove tecnologie e ricerche scientifiche sempre più avanzate ci permettono progressivamente di guardare al futuro con minor apprensione: se, infatti, poniamo mente al numero delle missioni spaziali organizzate dal nostro pianeta verso altri corpi celesti, ci rendiamo conto dell'importanza che le conoscenze in materia vanno acquisendo e del molto che già è stato fatto, ma anche di quanto c'è da fare per accorciare le distanze fra i bisogni crescenti e le opportunità di soddisfarli, che potrebbero aumentare ulteriormente se si sapessero individuare le strade per rendere praticabili percorsi finora ritenuti impercorribili.

In primo luogo, occorre ovviamente valorizzare al meglio le conoscenze di cui già disponiamo, ridurre gli sprechi e incrementare la possibilità di un'equa distribuzione delle risorse disponibili, ma sarebbe auspicabile lavorare affinché tali risorse possano aumentare; e, di certo, la proiezione in spazi extra-terrestri potrebbe rappresentare una risposta a tali esigenze sempre più pressanti.

Il compianto Stephen Hawking (1942-2018), cosmologo, matematico e astrofisico britannico, studioso tra i più autorevoli fisici teorici del mondo, scomparso il 14 marzo scorso, è noto per i suoi decisivi studi sui buchi neri, sulla cosmologia

quantistica e sull'origine dell'universo, oltre che per la sua tenacia di essere umano che non si è mai arreso alla malattia, difendendo al contempo i diritti dei disabili.

Hawking ha manifestato in più occasioni la propria inquietudine sulla possibilità che l'uomo possa autodistruggersi, provocando la distruzione dell'ambiente naturale o tramite la diffusione di virus geneticamente modificati come armi biologiche o costruendo intelligenze artificiali che possano, un giorno, “ribellarsi” ai propri creatori o, infine, a causa di una devastante guerra nucleare; ma ha anche ribadito più volte l'opportunità per il genere umano di creare, nel prossimo futuro, delle colonie spaziali che possano rappresentare un “altrove” nel quale ricostruire la vita o proseguirla, in caso di necessità.

Ha anche sottolineato spesso quanto la tecnologia stia tendendo, oggi, a far aumentare le disuguaglianze, anziché a combatterle; infatti, se i proprietari delle macchine che finiranno per produrre tutto ciò di cui abbiamo bisogno si schiereranno contro la redistribuzione della ricchezza che ne deriverà, le ingiustizie e le sperequazioni economiche e sociali tenderanno a crescere invece che a diminuire, come previsto nei più cupi scenari prospettati a mo' di monito da alcuni noti registi di film di fantascienza.

La ricerca scientifica e tecnologica, se saggiamente indirizzata al bene comune, può condurci a individuare nuove opportunità sia per l'uomo sia per tutte le altre specie viventi, oggi minacciate in primo luogo dai cambiamenti climatici in atto.

Pensare all'esplorazione dello spazio come a una concreta possibilità di scongiurare l'ipotesi di una fine del nostro mondo può, intanto, aiutarci a sconfiggere la paura e a vivere il presente e il futuro con maggiore speranza: come sosteneva Hawking, «Siamo noi a creare la storia con la nostra osservazione, e non la storia a creare noi». Ancora oggi l'uomo resta *faber fortunae suae*.

*Un annuncio:  
la nascita di Diacritica Edizioni*

Dando corpo e sostanza a un sogno che ci accompagna ormai da svariati anni, a febbraio del 2018 abbiamo fondato, seguendo le orme di una tradizione illustre dell'editoria novecentesca non solo italiana, le Edizioni di «Diacritica», con il nome “Diacritica Edizioni”.

D’ora in avanti, la rivista sarà, dunque, edita da questo nuovo marchio che sta muovendo i primi passi nel mercato editoriale.

Così come il periodico, Diacritica Edizioni è un editore indipendente, e tale indipendenza speriamo possa essere garanzia di libertà di giudizio e di autonomia intellettuale.

La prima collana cui l’editore ha dato vita s’intitola, in omaggio a illustri precedenti, «Quaderni di Diacritica» e raccoglierà i numeri monografici della rivista dotati di codice ISBN (finora, sono usciti due cospicui numeri crociani del 2016 e del 2017).

Tutte le altre collane avranno per titoli nomi di donna.

La seconda, «Ofelia», collezione di critica letteraria e letterature comparate diretta da Sebastiano Triulzi, raccoglierà saggi critici e studi innovativi su questioni e autori della letteratura italiana e straniera (ne sono usciti, finora, cinque). Il suo titolo è un omaggio a un personaggio apparentemente secondario della grande letteratura

mondiale, ma che si rivela, in realtà, prezioso latore di Senso e custode di un significato profondo, quello che sta sempre al critico letterario sviscerare per evitare che “affoghi” nel silenzio.

La terza collana, «Lea», diretta da Paolo Procaccioli e dalla sottoscritta, proporrà edizioni critiche o commentate di testi filologicamente accertati.

La quarta, «Sherazade», sarà dedicata al romanzo e collegata in primo luogo al Premio “L’Altracittà”, il cui bando sarà disponibile a breve online. Pubblicheremo – per ora in ebook – “Libri belli e impossibili”, quei romanzi che, a dirla con un Papini del 1907, «nessun altro editore accetterebbe»: testi in cui tornino a essere centrali la ricchezza e la creatività della lingua e l’alto indice di letterarietà, ovvero romanzi oggi poco rappresentati nel panorama editoriale contemporaneo.

Abbiamo in animo di varare anche una collana di manuali e una di poesia. E ci prenderemo tutto il tempo necessario per farlo. Perché pubblichiamo solo per passione e per convinzione: solo seguendo il nostro gusto e le nostre inclinazioni. E questo ci rende liberi di scegliere testi, tempi e persone.

*Maria Panetta*

## **Lecture critiche**

*In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate
  
- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica
  
- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia
  
- SPS/01: Filosofia politica



## *Il sangue intellettuale\**

Non l'ho mai conosciuto.  
Io lo sento un compagno.  
Anche lui ha insegnato  
che vivere non è concludere ma incominciare.

(R. ROVERSI, *Descrizioni in atto - LX*)

È stato fino in fondo un uomo del suo secolo, Velso Mucci, e del suo secolo, che fu detto il Secolo Breve per la parabola tesa e bruciante, egli ha incarnato sia le tensioni e le contraddizioni storico-politiche sia le attitudini espressive, complesse e polimorfe, che associano filosofia e poesia, *engagement* e vocazione artistica: un poeta, non esclusivamente né rigorosamente, ma essenzialmente un poeta, nel senso di una percezione del reale che da un personale nucleo emotivo sapeva diramarsi in pensiero e riflessione sui destini generali, questo è stato Velso Mucci.

La sua opera, a lungo rimasta sottotraccia e a rischio di oblio, ricompare a cadenza e torna a interrogarci come possono soltanto le forme compiute (in sé concluse, sensate) nonostante una longeva dispersione e la natura centrifuga di un immaginario che si apriva in momentanei stati di equilibrio, per frammenti e interiezioni, ma tornava di continuo a sé stesso per fortificarsi o irrorarsi di realtà (l'asperrima, cruenta realtà del proprio tempo) e dunque per attingere una verità che

---

\* *Il sangue intellettuale* è la prefazione di Massimo Raffaelli al volume di Velso MUCCI *Mercato delle pulci (Scritti inediti e rari 1930-1963)*, edito a cura di Alberto Alberti nel 2015 per i tipi di Scalpendi Ed. in Milano: si ringraziano autore, editore e curatore per la concessione del testo a «Diacritica». Allo zibaldone di aforismi e pensieri di Mucci fa seguito una serie di scritti a carattere saggistico e letterario comparsi dal 1930 al 1963 su periodici come «Alfabeto», «Il contemporaneo», «La Fiera Letteraria», «Rinascita», «Le tre arti», «La Voce di Cuneo» e «Il Costume politico e letterario». Sono poi comprese le recensioni e le presentazioni scritte da Mucci per autori come Sinisgalli, Giorgia de Cousandier, Arpino, Sibilla Aleramo, Riccardo Testa e Mario Tobino, e in particolare tutti gli scritti di Mucci su Vincenzo Cardarelli. La raccolta è completata con la riedizione delle sue prime opere, le *Carte e altri scritti* del 1940 e lo *Scartafaccio 1930-1946*. Una documentazione bio-bibliografica completa sullo scrittore è accessibile sul sito <http://velsomucci.altervista.org/>.

non fosse soltanto la sua: semmai, come vollero gli antichi poeti, essa diveniva pane e cibo di molti, perché, quando Mucci dice di sentirsi appena un italiano del '900, in realtà ci sta dicendo di sentirsi solamente un uomo del tempo che gli è dato, cioè un uomo-massa, un singolo io gettato nel mondo che tre secoli di capitalismo hanno reso di tutti e di nessuno, un pidocchio o un astuto parassita della sua classe sociale, la borghesia, come amava definirsi ed era ancora un modo di dirsi poeta senza affatto proclamarlo.

Dobbiamo a pochi testimoni e compagni di via se la sua memoria oggi non è estinta (per esempio al suo maggiore studioso, Renzo Pepi, e allo scrittore Mario Lunetta) e specialmente ad Alberto Alberti<sup>1</sup> che, coniugando filologia e *pietas*, prima ne ha salvato e inventariato il lascito documentario, poi ne ha promosso la ripubblicazione secondo un piano organico, dove si alternano e si integrano editi e inediti, che intanto ne recupera lo scartafaccio itinerante, un vero e proprio zibaldone di pensieri diversi, il quale va sotto l'insegna di *Mercato delle pulci*, beninteso un titolo d'autore.

Ancora da costruire un'organica bibliografia (e, c'è da immaginare, non sarà impresa semplice), tre ne sono gli epicentri visibili, le poesie raccolte da Natalino Sapegno in *Carte in tavola* ('68), i saggi politico-letterari che Mario Lunetta ha messo insieme in *L'azione letteraria* ('77) e il frammento di romanzo *L'uomo di Torino* ('67) curato da Valerio Riva in collaborazione con la vedova dello scrittore, l'indimenticabile Dora Broussard. Non è un caso si tratti di opere tutte fatalmente postume, a riprova della relativa *nonchalance* editoriale di chi, in vita sua, aveva sempre preferito il fare al già fatto ma non è neanche un caso si tratti di generi letterari dissimili e talora diametrali, a riprova della natura prismatica di un immaginario d'artista che, senza arrogarsi la qualifica di sperimentatore e meno che

---

<sup>1</sup> Alberto Alberti si occupa di ricerche storiche e della rivalorizzazione di figure trascurate del '900 come Velso Mucci (1911-1964), scrittore, poeta e critico, con l'organizzazione di convegni e la pubblicazione di opere inedite e rare. Nel 2012 ha curato l'edizione di *Conoscete quest'uomo*, raccolta degli Atti del Convegno per il centenario della nascita di Mucci, ricevendo il Premio Cesare Pavese, e promosso la riedizione del suo romanzo, *L'uomo di Torino. Mercato delle pulci - Scritti inediti e rari 1930-1963*, è uscito nel 2015. Collabora con diversi periodici letterari, come la rivista «Fermenti» di Roma e «l'immaginazione» di Manni Ed. Nato a Torino nel 1953, è laureato in Medicina e chirurgia.



mai di avanguardista, sempre calcolava mezzi e fini dell'atto espressivo senza il pregiudizio di una poetica codificata e senza l'impaccio di un ruolo che pregiudicasse la medesima funzione intellettuale. Mucci, in altri termini, preferisce la chiarezza di una sua personale posizione nel mondo alla sicurezza e agli alibi di uno schieramento: o meglio ancora, il suo schierarsi (l'essere un marxista, un comunista, la scelta di iscriversi al Pci e divenirne un funzionario dirigente) appare l'esito a lungo meditato di un posizionamento, un atto di pura necessità e non il risultato di una riflessione a freddo o di una premeditazione.

Per Mucci scrivere è perseguire una verità fondata tanto nelle penombre di una lunga e tormentata vicenda personale quanto nella luce soverchiante di una condizione storica e di classe, come dicono i versi, e alcuni tra i più alti del nostro dopoguerra, del poemetto *Dell'amore e di qualche altra passione* o del testamentario *Tempo e maree*, dove storia e biologia si incrociano per ritrovarsi in una clausola di potente esattezza: «ma quali anni abbiamo dovuto battere/ e che pensieri torcere/ nei nostri crani terrosi». È una verità per così dire d'ordine paradigmatico, sull'asse verticale della lirica (sia pure di una lirica in certi passaggi associabile all'epica), che arriva a proiettarsi sull'asse sintagmatico della prosa di romanzo, se *L'uomo di Torino* non è altro che un romanzo di formazione in cui la biografia individuale (un destino e persino un atavismo di classe e di ceto) si incontra con l'autobiografia nazionale rappresentata dal regime fascista, lì fissato in una rappresentazione unicellulare e quasi da laboratorio. La vocazione leopardiana alla verità, nuda e senza infingimenti, la lezione marxista che addita un altro ordine di verità sovra-individuale fermentano (e si parlano, senza mai confondersi) in un laboratorio critico di cui *Mercato delle pulci* registra puntualmente l'itinerario accidentato ma non meno limpido nella sua dialettica interna. Se una volta Roberto Longhi aveva affermato, con un'invenzione delle sue, che critici si nasce e scrittori si diventa, ciò letteralmente si attaglia alla parabola di Velso Mucci, il cui approdo, assolutamente moderno, è un'idea (una pratica) della scrittura come perpetua disamina, filtro e dialogo, come costante messa a punto e calibratura rispetto a se stesso e alla complessità del reale,

perciò un'idea e una pratica della scrittura come critica in atto dell'esistente che lo scrittore chiama "dialogismo", riconoscendovi il nucleo più fervido e riposto dell'attitudine all'espressione, anzi il dato che ne giustifica da sempre l'esistenza. Un concetto che negli anni tardi deve avere a lungo discusso con Galvano della Volpe (definito «scarpe fini e cervello grosso» nel suo zibaldone), il grande filosofo materialista che volentieri lo riceve al tavolo di un bar di piazza Vescovio dove, ostile ai senati accademici, egli ama tenere cattedra:

Il dialogismo – se il lettore ce lo consente – è un procedimento poetico che, da un primo gruppo di parole generate da una emozione singolare, si spinge attraverso complessi di espressioni provocate da quel primo nucleo emotivo e sillabico e dalla folla delle sue ripercussioni, fino a un nodo che ne forza il limite e la saturazione, e al tempo stesso ne forza l'apertura in una sfera più ampia di sensi, in una sfera di determinazioni liriche più dense e portanti, nella quale infine anche gli elementi del nucleo iniziale si muovono e acquistano un significato più profondo.

È inevitabile leggere *Mercato delle pulci* (incluse le appendici di pagine rare e disperse) anche alla stregua di un promemoria e, virtualmente, di una biografia intellettuale. Spirito nativamente critico, Mucci sa che ogni incontro equivale a un banco di prova ovvero a uno specchio ustorio da cui dedurre e valutare un'immagine di sé o, al contrario, rigettare quanto vi si manifesta incongruo e refrattario. *Bohèmien* per elezione paterna, radicato invece per tradizione materna, la sua vita troppo breve tradisce una dinamica ambivalente, di stasi e fughe recidive, punti fermi e zone telluriche, come bene evidenzia il decorso e la costruzione per addendi di *Mercato delle pulci*. È possibile fissarne la toponomastica che ogni volta si lega all'onomastica dove si profilano in retrospettiva le stazioni capitali, così come gli amici e i maestri: Torino 1931, la redazione del «Selvaggio» di Mino Maccari, l'amicizia coi pittori ed in particolare col perfetto intenditore di nebbie e di ombre che fu Spazzapan; Parigi 1934, la galleria sulla Rive Gauche gestita con suo cugino Sandro Alberti, l'amicizia di De Pisis, di Pablo Picasso e di Paul Eluard, colui che in versi diede alla rivoluzione il nome del suo amore; Roma 1945 e le grandi speranze del dopoguerra, di nuovo fra

pittori e poeti, specie Vincenzo Cardarelli e Leonardo Sinisgalli, la fondazione della rivista «Il Costume politico e letterario» e la creazione di un oggetto unico, rimasto leggendario nella memoria degli intenditori, il *Concilium Lithographicum*; Bra 1956, il ritorno alla *couche* materna, l'immersione nel lavoro politico da antistalinista e cane sciolto maoista, la direzione di un periodico ufficiale del Pci, «La Voce di Cuneo»; infine, qualche libro a stampa e qualche riconoscimento più o meno ingeneroso, il sogno di trasferirsi a Pechino da corrispondente dell'«Unità» e il viaggio terminale a Londra, dalle parti di Kensington Gardens, per scrivere in pace un romanzo che potesse rammentare l'*Ulisse* di Joyce e intanto raggiungere il cuore di tenebra suo e, insieme, della storia italiana.

Sono luoghi e persone che intramano la vicenda di Mucci e riflettono un processo di metabolizzazione della scrittura come coscienza di esistere e lavoro di continuo posizionamento. L'atto della critica, nel senso etimologico che comprende il distinguere per valutare e giudicare sulla base di riferimenti storico-esistenziali e filosofico-politici, è il centro motore del suo prisma espressivo e, ancora una volta, è l'origine di un paradosso cognitivo: la luce che se ne dirama, infatti, è quella di una poesia che ci aspetteremmo “pura” dall'allievo di Leopardi e Cardarelli nello stesso momento in cui però la definisce nello zibaldone quale «massima impurità del linguaggio», perché, gli capita di aggiungere, la poesia «nasce dagli uomini e non dall'aria in cui essi si muovono»; d'altro lato, il genere multiplo, duttile e malleabile per eccellenza, il romanzo, da lui viene reputato uno spazio disponibile solo in quanto disertato e aleatorio, «una scatola di tempo» la cui forma plastica serve a strutturare la «geometria del tempo psichico». Anche per questo motivo, non solo e non tanto per un ipotizzabile sospetto ideologico, Mucci critico militante può avvalorare i versi bianchi e netti di un classicista mentre sdegnava i romanzi mimetici e iper-ambientati come *Il dottor Zivago* e *Il Gattopardo*.

In un altro dei suoi aforismi ribadisce di sentirsi un «vecchio poeta» e un «filosofo nuovo», il che implica il mantenimento di una posizione e di una prospettiva umanistica, la quale rifiuta l'ideologia della crisi dell'umanesimo perché

la traduce in un umanesimo consapevole dei suoi limiti storici e di classe. Nemmeno è un caso che in punto di morte Mucci sospettasse nella parola delle nuove avanguardie (in Italia il Gruppo 63) non la volontà, iscritta per esempio nella poetica di Edoardo Sanguineti, di trasformare il Mercato in Museo bensì l'intento, forse non completamente innocente, di mutare i reperti del Museo in valori di Mercato secondo un'obbedienza tipica dei «pronipoti in fiale di quei “cadaveri” surrealisti che furono, intorno al 1924, un gioco collegiale di critica del tardo linguaggio romantico-borghese». Quanto a ciò, volentieri aggiungeva che i neoavanguardisti avevano barbe lunghissime e del tutto accademiche. Per parte sua, come oggi attestano le pagine di *Mercato delle pulci*, da tempo si era persuaso che la critica della poesia potesse darsi solamente nella forma di una poesia della critica, e viceversa. A questo pensava, vale a dire un grumo insolubile di verità scaturita dall'esperienza di uno e tuttavia condivisibile da ognuno, quando brandiva la sua insegna primordiale, il verso celeberrimo di Lautréamont per cui tutta l'acqua del mare non basterebbe a lavare una macchia di sangue intellettuale. Che è il sangue stesso della poesia.

*Massimo Raffaeli*

*Un lampo sul far della sera*  
*Tra Pascoli, Manzoni e Omero*

[...] ma ora verranno le stelle [...]<sup>1</sup>

Due ritorni, in sul vespro: l'uno di don Abbondio, che «tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628»; l'altro di Ruggiero Pascoli, *pater poetae*, che nel tardo pomeriggio del 10 agosto 1867, in calesse da Cesena, «tornava al suo nido [...], nella casa romita»<sup>2</sup>.

Entrambi erano attesi, sulla via del ritorno, da due bravi/sicari, appalesatisi a don Abbondio con inquietanti minacce verbali, appostati sul ciglio della strada per Ruggiero Pascoli, colpito in fronte da una fucilata/schioppettata («l'uccisero: disse: Perdono»), così tanto temuta dal curato da spingerlo a serrarsi in casa, «ch'era in fondo del paesello», giuntovi in un «tumulto» di pensieri: «mise in fretta nella toppa la chiave, che già teneva in mano; aprì, entrò, richiuse diligentemente; e, ansioso di trovarsi in una compagnia fidata, chiamò subito: "Perpetua! Perpetua!", avviandosi pure verso il salotto, dove questa doveva esser certamente ad apparecchiare la tavola per la cena», col «suo doloroso segreto».

Com'è noto, il padre del poeta, invece, tornò a casa riverso sul calesse, condotto a briglie sciolte dalla «cavallina storna», che portava «colui che non ritorna»<sup>3</sup> più vivo. Il giovane Pascoli lesse e amò il romanzo manzoniano in un agosto rievocato molti anni dopo: «Dunque io torno al Manzoni e al suo immortale romanzo. Lo lessi la prima volta in un agosto come questo, in monti come questi [1]: quanti anni sono? Molti, molti, molti. Lo leggevo, finite le scuole e chiusi gli esami,

---

<sup>1</sup> G. PASCOLI, *La mia sera*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di A. Colasanti, Roma, Newton Compton, 2001.

<sup>2</sup> G. PASCOLI, *X agosto*.

<sup>3</sup> G. PASCOLI, *La cavalla storna*.

in quei primi giorni di vacanza, che vi compensano, con la loro ineffabile pace, dei molti mesi di fatica e di soggezione»<sup>4</sup>. Seppe cogliervi, in grazia della sua intuitiva e spiccata sensibilità, profondi legami col poema virgiliano («Quei passini specialmente, i passini frettolosi di Menico, mi sembrano echeggiare da una profondità infinita... [...], sapete donde io sento che echeggiano i passini frettolosi di Menico? Dalla più grande e famosa città dei miti, dalla città degli Dei, da Troia, nella sua ultima notte. Manzoni amava e studiava Virgilio, da cui derivò anzi, si può dire, un, non voglio dire se pregio o difetto, carattere della sua maniera: quel prender parte con un sorriso, con un sogghigno, con una lagrima a ciò che narra; quell'assistere i suoi personaggi con un cenno ora di compassione, ora di rimprovero, ora d'ironia»<sup>5</sup>); e, nella figura di don Rodrigo, ne colse altrettali col mandante dell'omicidio del padre.

Di tale “*liaison*” fa fede, ci pare, una piccola ballata di *Myrica* (ben presente nelle antologie scolastiche): *Il lampo*, d'intensa e drammatica metaforicità:

E cielo e terra si mostrò qual era:  
la terra ansante, livida, in sussulto;  
il cielo ingombro, tragico, disfatto:  
bianca bianca nel tacito tumulto  
una casa apparì sparì d'un tratto;  
come un occhio, che, largo, esterrefatto,  
s'aprì si chiuse, nella notte nera.

Ci sembra diretta filiazione del seguente passo dei *Promessi sposi*, allorché don Abbondio sente nominare il mandante: «Signor curato, l'illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente. Questo nome fu, nella mente di don Abbondio, come, nel forte d'un temporale notturno, un lampo che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e accresce il terrore».

---

<sup>4</sup> Eco di una notte mitica; cfr. la URL [http://www.classicitaliani.it/pascoli/prosa/pascoli\\_eco\\_nottemitica.htm](http://www.classicitaliani.it/pascoli/prosa/pascoli_eco_nottemitica.htm).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

In essa il poeta rievoca, per sua medesima ammissione, «I pensieri che tu, o padre mio benedetto, facesti in quel momento, in quel batter d'ala [...]. Quale intensità di passione! Come un lampo in una notte buia buia: dura un attimo e ti rivela tutto un cielo pezzato, lastricato, squarciato, affannato, tragico; una terra irta piena d'alberi neri che si inchinano e si svincolano, e case e croci»<sup>6</sup>. E vi allude, ci pare, anche per il tramite evangelico di Matteo: «A mezzogiorno si fece buio su tutta la terra, fino alle tre del pomeriggio [...]. Verso le tre Gesù gridò a gran voce ed emise lo spirito. Ed ecco, il velo del tempio si squarciò in due, da cima a fondo, la terra tremò, le rocce si spezzarono»<sup>7</sup>.

Lo sconvolgimento vissuto dal dodicenne poeta (della medesima età di Menico) pare estendersi all'intero creato, con implicazioni cristiche presenti, d'altronde, anche in *X agosto*, con plastica figurazione: «l'uccisero: cadde tra spini [...]. Ora è là, come in croce che tende [...]».

Di certo può assumersi la *hybris* donrodrighesca a figurare colui che rovinò un'intera famiglia per invidiosa avidità, e il cui nome sembra illuminare come un lampo la mente della cavalla interrogata nottetempo dalla madre nella stalla:

Mia madre alzò nel gran silenzio un dito:  
disse un nome... Sonò alto un nitrito<sup>8</sup>.

È probabile che l'accorato "colloquio" della madre con l'animale risenta dell'allocuzione del Ciclope all'amato ariete (come non manca di annotare Di Benedetto)<sup>9</sup>, anch'essa *post delictum*:

---

<sup>6</sup> Narrazione fosca; cfr. la URL [http://www.classicitaliani.it/pascoli/prosa/001\\_pascoli\\_narrazione\\_fosca.htm](http://www.classicitaliani.it/pascoli/prosa/001_pascoli_narrazione_fosca.htm).

<sup>7</sup> MATTEO 27,45 e sgg.

<sup>8</sup> G. PASCOLI, *La cavalla storna*.

<sup>9</sup> *Odissea*, a cura di V. Di Benedetto, Milano, Bur Grandi classici, 2012, p. 534: «Pascoli deve essere stato sollecitato da questo passo dell'*Odissea*».

Ariete dappoco, e perché fuori  
 Così da sezzo per la grotta m'esci?  
 Già non solevi dell'agnelle addietro  
 Restarti: primo, e di gran lunga, i molli  
 Fiori del prato a lacerar correvi  
 Con lunghi passi; degli argentei fiumi  
 Primo giungevi alle correnti; primo  
 Ritornavi da sera al tuo presepe:  
 Ed oggi ultimo sei. Sospiri forse  
 L'occhio del tuo signor? l'occhio, che un tristo  
 Mortal mi svelse co' suoi rei compagni,  
 Poichè doma col vin m'ebbe la mente,  
 Nessuno, ch'io non credo in salvo ancora.  
 Oh! se a parte venir de' miei pensieri  
 Potessi, e, voci articolando, dirmi,  
 Dove dalla mia forza ei si ricovra,  
 Ti giuro, che il cervel dalla percossa  
 Testa schizzato scorreria per l'antro,  
 Ed io qualche riposo avrei da' mali,  
 Che Nessuno recommi, un uom da nulla<sup>10</sup>.

«Un uom da nulla», Odisseo, come lo fu un Cacciaguerra (probabile mandante dell'omicidio di Ruggiero) o un don Rodrigo rintanato nel suo palazzotto-*equus* pronto a colpire («I passeggeri silenziosi, con la testa voltata indietro, guardavano i monti, e il paese rischiarato dalla luna, e variato qua e là di grand'ombre. Si distinguevano i villaggi, le case, le capanne: il palazzotto di don Rodrigo, con la sua torre piatta, elevato sopra le casucce ammucchiate alla falda del promontorio, pareva un feroce che, ritto nelle tenebre, in mezzo a una compagnia d'addormentati, vegliasse, meditando un delitto»)<sup>11</sup>. D'altronde, l'aveva detto Laocoonte: «*sic notus Ulixes?*». Ma, infine, l'Eroe vecchio e sognatore nell'*Ultimo viaggio* vede svanire la propria gloria e incepparsi la propria fama, che in compagnia d'Iro pitocco si fa fame... E il ciclope-vittima, cui può attribuirsi nel Lampo, per trascinarsi metonimico-metaforico quell'«occhio che largo esterrefatto s'aprì si chiuse nella notte nera», appare qui un comune padre di famiglia, atteso da un'ospitale «altocinta femmina» e da una nidiata di pargoli che torna non più sul far della sera, come già Polifemo, ma, a slontanare nel passato e nel ricordo un'accecante “schioppettata”,

<sup>10</sup> *Odissea*, IX, trad. di I. Pindemonte.

<sup>11</sup> *Promessi sposi*, cap. 8.



«tra poco torna, ch e gi a brucia il sole»<sup>12</sup> per un pranzo familiare pi  che umano. Il tempestoso si acquieta, il tenebroso chiarisce e l'ospitale *pater familias* pu  quasi farsi beffe del vecchio itacense:

Ed al pastore chiese il moltaccorto:  
E l'occhio a lui chi trivell  notturno?  
Ed il pastore ad Odisseo rispose:  
Al monte? l'occhio? trivell ? Nessuno<sup>13</sup>.

*Michele Armenia*

---

<sup>12</sup> G. PASCOLI, *L'ultimo viaggio, Il ciclope*.

<sup>13</sup> G. PASCOLI, *L'ultimo viaggio, La gloria*.

## *Il connubio tra fantastico e doppio nelle novelle di Pirandello*

### *Introduzione*

Con il termine fantastico si indica il genere di opere in cui l'ambientazione, le vicende narrate e i personaggi presentano caratteri di inverosimiglianza. Ciononostante, data la vastità di temi cui attinge, definirlo in modo esaustivo e compiuto è stato un impegno tanto curioso quanto difficile: a partire dal suo esordio come motivo narrativo, molti studiosi e scrittori si sono impegnati a elaborarne una definizione quanto più onnicomprensiva possibile. E nel corso degli anni tale impegno, sfociato in una polifonia di interpretazioni, ha reso questo genere un'area sempre più nebulosa ma, d'altronde, anche attuale e originale.

Avvalendosi delle idee di Todorov possiamo affermare che il fantastico comporta la compresenza di tre condizioni principali di cui la seconda, sebbene sia soddisfatta in gran parte delle opere, non risulta obbligatoria:

In primo luogo, occorre che il testo obblighi il lettore a considerare il mondo dei personaggi come un mondo di persone viventi e ad esitare tra una spiegazione naturale e una spiegazione soprannaturale degli avvenimenti evocati. In secondo luogo, anche un personaggio può provare la stessa esitazione; in tal modo la parte del lettore è per così dire affidata a un personaggio e l'esitazione si trova ad essere, al tempo stesso, rappresentata, diventa cioè uno dei temi dell'opera. [...] È necessario infine che il lettore adotti un certo atteggiamento nei confronti del testo: egli rifiuterà sia l'interpretazione allegorica che l'interpretazione «poetica»<sup>1</sup>.

Invece un'altra definizione, quella firmata da Howard P. Lovecraft, mette in stretta relazione l'individuazione del genere fantastico con l'esperienza personale del lettore:

---

<sup>1</sup> T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. it. di E. K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 1981, p. 36.

L'atmosfera è la cosa più importante, poiché il criterio definitivo di autenticità (del fantastico) non è la struttura dell'intreccio, ma la creazione di un'impressione specifica. [...] Ecco perché dobbiamo giudicare il racconto fantastico non tanto dalle intenzioni dell'autore e dai meccanismi dell'intreccio, ma piuttosto in funzione dell'intensità emozionale che provoca. [...] Un racconto è fantastico semplicemente se il lettore avverte profondamente un senso di paura e di terrore, la presenza di mondi e di potenze insolite<sup>2</sup>.

Le prime opere impregnate di fantastico, quali le storie gotiche e di fantasmi, apparvero in Europa nell'ambito artistico-letterario verso la fine del Settecento. Il motivo dell'interesse verso questo genere risiede, innanzitutto, nella crisi che aveva colpito allora i dogmi religiosi e, poi, nelle difficoltà di adattamento alla vita moderna e nelle innovative concezioni psicologiche, epistemologiche e scientifiche che ne conseguirono. Per quanto riguarda la sua affermazione, il periodo più fruttuoso fu l'Ottocento, secolo in cui la letteratura fantastica toccò le vette più alte grazie a degli autori importanti, per poi approdare, in forme sempre più elaborate, ai nostri giorni: da Poe a Gautier, dalla Radcliffe a Mary Shelley, fino a Capuana e Pirandello.

Alimentata dalle conseguenze del progresso scientifico e industriale, la letteratura fantastica divenne un espediente privilegiato per rompere il tabù, narrare l'inenarrabile e mettere in scena le paure più nascoste nonché i dubbi dell'umanità.

Il fantastico per sua caratteristica tenta di soddisfare un bisogno che scaturisce dalle restrizioni culturali: è una letteratura del desiderio che cerca ciò che è sentito come assenza e perdita [...]. Il fantastico evidenzia la parte non espressa e occulta della cultura: ciò che è stato taciuto, reso invisibile, nascosto e reso «latente»<sup>3</sup>.

È per virtù di tale capacità di convogliare desideri, dubbi e paure subliminali dell'uomo che tra il fantastico e la scienza si è instaurato, nel tempo, un rapporto formidabile. Infatti, secondo Sigmund Freud, la psicoanalisi deve molto alla letteratura ottocentesca, in quanto aveva ampiamente trattato i problemi attinenti all'inconscio ancor prima che essi si affermassero come campo d'analisi. Prima

---

<sup>2</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>3</sup> R. JACKSON, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, trad. it. di R. Berardi, Napoli, Pironti, 1986, p. 3.

dell'avvento della psicoanalisi, il fantastico era dunque il riflesso letterario di una curiosità nei confronti del soprannaturale di cui si aveva percezione empirica ma non scientifica. Invece, dopo, scavare all'interno dell'uomo, esplorarne le profondità nascoste e cercare di dare un significato a ciò che prima era stato ignorato rappresenta un'operazione proficua poiché non passa molto tempo prima che trovi un'effettiva corrispondenza nell'ambito letterario.

Senza dubbio tra i temi più rilevanti che attingono all'ambito fantastico e inconscio si può annoverare il tema del doppio.

Il tema del doppio, adoperato come motivo narrativo che determina spesso la psicologia dei personaggi all'interno dell'opera artistica e inteso nelle sue varie accezioni quali sdoppiamento, scissione dell'identità e alienazione, ha origini molto antiche, che risalgono all'*Anfitrione* di Plauto.

Esso si fonda sulla necessaria compresenza di due condizioni opposte: una parte buona e una cattiva, una idonea e l'altra inetta, una felice e l'altra triste. Il personaggio caratterizzato da tali tratti inizia a distaccarsi da se stesso, perché l'io viene percepito come una figura estranea e talvolta anche sinistra. Io e non-Io tendono a confondersi e l'identità diventa una prigione ambigua in cui si trova incastrato, conducendo spesso una vita sospesa tra il desiderio di uscirne fuori e quello di rimanere dentro. Questo circolo vizioso dà origine, alla fine, alla perdita dei contorni definiti dell'individuo, portandolo a una vera crisi di identità.

La soggettività del singolo individuo viene sottoposta a una minaccia che proviene dalle zone remote di se stessa. E la perdita della propria identità, la scissione dell'io o la creazione dell'altro io, mentre a volte si manifestano a causa della non accettazione della propria identità e dell'aspirazione ad appropriarsi di un'altra identità, altre volte altro non sono che proiezioni delle nostre paure inconscie. In questa prospettiva non bisogna tralasciare il ruolo delle condizioni imposte dalla società poiché non raramente conducono, anche esse, alla creazione di un altro io in cui diventa impossibile identificarsi. Ed è proprio alla luce di quest'ultima forma di

perdita di identità e di moltiplicazione dell'io che si intende analizzare due novelle pirandelliane appartenenti alla raccolta *Novelle per un anno*.

### *Le novelle pirandelliane*

Nella poetica di Luigi Pirandello la novellistica funge da esercizio analitico rivolto a indagare i diversi aspetti che riguardano la società, la vita e il mondo, e che rende a lui possibile una ponderata riflessione sulle svariate sfaccettature dell'essere umano e sui cambiamenti psicologici che subisce nel tempo. L'intenzione di Pirandello, però, non è mai quella di cercare delle risposte plausibili ad azioni, desideri e dubbi dell'uomo oppure di darne una spiegazione esaustiva, bensì quella di metterne in risalto la natura, al fine di condurre il lettore a scrutare i propri meandri interiori attraverso il viaggio introspettivo ed esistenziale dei personaggi.

È importante sottolineare che la sua novellistica, sebbene prenda spunto dalla vita, non intende affatto rappresentare la realtà: per Pirandello la realtà infatti “non esiste”. Esiste solo l'illusione della realtà che ciascuno di noi elabora in misura soggettiva ed è delineata da contorni particolarmente instabili e cangianti: la realtà di ieri può essere l'illusione di oggi e l'illusione di oggi la realtà di domani.

Nonostante sia difficile riassumere l'insieme delle caratteristiche letterarie non soltanto delle novelle ma di tutte le opere pirandelliane, il punto fermo a cui va riportata la sua poetica è l'uomo in tutti i suoi atti: quelli morali, intellettuali, psicologici, fisici. Nel rappresentare l'uomo, Pirandello si serve spesso del fantastico, che consente di varcare mondi proibiti e sfere dell'indicibile, come per esempio l'inconscio umano. In molti aspetti il fantastico di Pirandello è una forma fondata sulla ricerca dell'oltre, dell'impossibile, dell'ignoto che si realizza, il più delle volte, attraverso ingegnose costruzioni delle storie, caratterizzate dall'ambivalenza, dall'antitesi e dall'ossimoro.

Alla base di tale prospettiva fantastica si ravvisa un particolare approccio tanto narrativo quanto analitico che punta sull'individuazione della certezza

nell'incertezza, della chiarezza nell'oscurità, della ragione nell'irrazionalità. Il fantastico pirandelliano, fuso con l'umorismo e il grottesco, racchiude elementi strabilianti e misteriosi che raffigurano spesso l'essere umano come un soggetto disarmonico con se stesso, con la società, con il mondo esterno, ricalcando in un certo senso il concetto freudiano del disagio dell'uomo nella società<sup>4</sup>. Per tali motivi, per Pirandello il fantastico risulta essere una fonte indispensabile per poter ritrarre quello che altrimenti resterebbe fuori dalla sua tela: l'altra faccia della medaglia, cioè i volti senza maschere.

Nelle novelle alcune parole ricorrenti fungono da guida per farci addentrare nei sentieri interni alla poetica pirandelliana. Per esempio, *il caso* corrisponde a casualità e inevitabilità delle leggi universali. *I fatti e le azioni* sono una prigione per l'individuo. *La parte* indica il ruolo stabilito, da sé o da altri, che ogni persona recita nel teatrino della società (e del mondo). *La verità* assoluta, in guisa di realtà, non esiste. Però esiste una verità interiore, soggettiva, spesso incomunicabile e incomprensibile ad altri, e a volte persino a se stessi. *Il doppio-sdoppiamento* rappresenta l'asse portante dell'universo pirandelliano e indica due vite parallele: la prima è quella evidente agli occhi di tutti, mentre l'altra equivale a quella interiormente sentita e vissuta, che è spesso altrettanto autentica e possibile.

Come si nota, in Pirandello il fantastico e il doppio coesistono in una perfetta armonia. Jean-Michel Gardair nel proprio libro intitolato *Pirandello e il suo doppio* afferma che circa una sessantina di novelle pirandelliane non solo rappresentano alcune figure del doppio, ma si fondono su di esse. Il motivo da cui deriva l'insistenza sul tema del doppio nella sua narrativa è spiegato esplicitamente dallo studioso francese:

---

<sup>4</sup> Sono importanti le parole di Freud che mettono in rilievo la causa di tale disagio umano nella società: «il programma del principio di piacere stabilisce lo scopo dell'esistenza umana. Questo principio domina il funzionamento dell'apparato psichico fin dall'inizio; non può sussistere dubbio sulla sua efficacia, eppure il suo programma è in conflitto con il mondo intero, tanto con il macrocosmo quanto con il microcosmo. È assolutamente irrealizzabile, tutti gli ordinamenti dell'universo si oppongono ad esso; potremmo dire che nel piano della Creazione non è incluso l'intento che l'uomo sia "felice" [...]. Le nostre possibilità di essere felici sono dunque già limitate dalla nostra costituzione» (S. FREUD, *Il disagio della civiltà*, in ID., *Opere*, X, a cura di C. L. Musatti, Torino, Boringhieri, 1980, p. 568).

Se il mondo gli [a Pirandello: *n. d. r.*] appariva sempre come il teatro, lo specchio o il museo del suo intelletto, ciò avveniva a causa della sua impossibilità di giungere ad una percezione immediata delle cose e di vivere in qualche modo la sua vita prima di rifletterla. Tutto ci fa pensare che questa impotenza ha per Pirandello valore di rifugio. Ridurre il mondo e la vita ad una pura *rappresentazione*, è eludere ciò che l'originario timore di essi ha d'insostenibile. Inoltre, vi è tutta una strategia pirandelliana della rappresentazione, della ripetizione, dello sdoppiamento ecc. che ha per funzione, da una parte, di neutralizzare la fuga dei giorni e delle generazioni (il tempo, la morte ecc.), dall'altra, di esorcizzare l'esperienza che fa Pirandello della duplicità della sua stessa natura e dei suoi rapporti con gli altri<sup>5</sup>.

La presenza del doppio impone un confronto con la realtà, con la perplessità di non essere quello che crediamo di essere. A questo punto è necessario ricorrere alle parole di Otto Rank sul doppio: «incontriamo due forme della stessa costellazione psichica contrapposte sul piano figurativo: abbiamo davanti infatti due diverse esistenze vissute da una stessa persona ma separate dall'amnesia»<sup>6</sup>.

Pirandello, nel trattare il doppio, analizza i fenomeni che giocano un ruolo fondamentale nell'alterare la personalità dell'individuo quali contrasti, diversità e disuguaglianze nel rapporto tra il mondo interiore e quello esteriore-reale. In tal modo egli si avvicina a quello che è uno dei temi fondamentali della psicoanalisi: la scissione psichica dell'uomo che, tra rigore e controllo da una parte e sregolatezza e conflitto dall'altra, sottostà al paradosso tanto drammatico quanto grottesco del singolo individuo nonché della società. Una società per la quale ciò che conta è l'apparenza dietro alla quale si cela un altro mondo, quello latentemente insito in ognuno.

I personaggi pirandelliani sono spesso trasportati dal desiderio di confermare il proprio aspetto psico-fisico e per questa ragione sono incessantemente impegnati nella ricerca di sé. Tutto ciò si traduce in un percorso introspettivo che è costituito dalla continua instabilità tra fuori e dentro, tra sé e altro da sé.

---

<sup>5</sup> J. M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, trad. it. di L. Di Giovanni, Roma, Abete, 1977, p. 57.

<sup>6</sup> O. RANK, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, trad. it. di M. G. Cocconi Poli, Milano, SugarCo Edizioni, 1978, p. 35.

## *La carriola*

La novella inizia con la confessione del protagonista di un delitto il cui contenuto è rivelato soltanto nella parte finale. Egli, avvocato e professore di diritto, afferma che, compiendo tale delitto, riesce a provare la voluttà d'una divina e cosciente follia, che per un attimo lo rende libero. Un giorno durante un viaggio in treno rivolge gli occhi fuori dal finestrino e si mette a contemplare l'incantevole campagna davanti ai propri occhi. Fissa il mondo esterno e all'improvviso ha la percezione del «brulichio d'una vita diversa» e il ricordo di «desideri prima svaniti che sorti». Quando torna a casa, si ferma davanti alla porta di ingresso a osservare la targa che riporta il suo nome assieme ai titoli come se appartenessero a un'altra persona: per un attimo vede se stesso e la propria vita da fuori, e non si riconosce più, e capisce che non s'era mai riconosciuto. Quella persona che abita in quella casa e che conduce una vita apparentemente perfetta diventa ormai un nemico. Nonostante questa spaventosa scoperta, continua la sua vita lasciandosi trascinare, però, da una trasgressione particolare che funge da gesto liberatorio: ogni giorno prende la sua cagna per le zampe posteriori e le fa fare la carriola per un paio di passi. È proprio questo il delitto compiuto dal protagonista.

La narrazione, svolta in prima persona dal protagonista di cui non conosciamo il nome, può essere suddivisa in tre fasi: un inizio al presente che poi viene interrotto dall'episodio narrato al passato e alla fine la narrazione ritorna nuovamente al presente, quando viene svelato anche il delitto. Si tratta di una struttura narrativa evidentemente circolare.

All'inizio della novella egli accenna a un atto misterioso che compie, e che è segno della sua «cosciente follia». Quindi, già dal primo momento della narrazione siamo di fronte a due figure retoriche che ci introducono nel mondo del fantastico: l'ossimoro con «spaventosa gioia» e «cosciente follia»; e la reticenza, in quanto il narratore-personaggio parla soltanto di gravità dell'atto, di vendetta e di liberazione che ne consegue, tacendo invece sull'atto misterioso. Proprio in questa fase emerge un elemento molto importante: il richiamo di una presenza femminile (soltanto alla



fine della novella sapremo che si tratta della sua cagna lupetta) che incute in lui grande angoscia.

Nella seconda fase della narrazione il narratore racconta l'episodio del viaggio e della porta, quando si rende conto di tutto il suo malessere: cagione dell'atto misterioso. Qui si nota la confusione e l'esitazione dell'avvocato:

Non pensavo a ciò che vedevo e non pensai più a nulla: restai, per un tempo incalcolabile, come in una sospensione vaga e strana, ma pur chiara e placida. Lo spirito mi s'era quasi alienato dai sensi, in un lontananza infinita, ove avvertiva appena, chi sa come, con una delizia che non gli pareva sua, il brulichio d'una vita diversa, non sua, ma che avrebbe potuto esser sua, non qua, non ora, ma là, in quell'infinita lontananza [...]. [...] Gli occhi a poco a poco mi si chiusero, senza che me n'accorgessi, e forse seguitai nel sonno il sogno di quella vita che non era nata. Dico forse, perché, quando mi destai, tutto indolenzito e con la bocca amara, acre e arida, già prossimo all'arrivo, mi ritrovai d'un tratto in tutt'altro animo, con un senso d'atroce afa della vita, in un tetto, plumbeo attonimento, nel quale gli aspetti delle cose più consuete m'apparvero come votati di ogni senso, eppure, per i miei occhi, d'una gravezza crudele, insopportabile<sup>7</sup>.

Il protagonista non riesce a percepire ciò che gli succede e tutto gli sembra un caso strano. Tale sentimento di straniamento comincia a partire dalla contemplazione del paesaggio durante il viaggio, ma si intensifica soprattutto davanti alla porta della propria casa, quando legge la targa su cui sono incisi il suo nome e i suoi titoli professionali.

Ebbene, fu nella sala della mia casa; fu sul pianerottolo innanzi alla mia porta. Io vidi a un tratto, innanzi a quella porta scura, color di bronzo, con la targa ovale, d'ottone, su cui è inciso il mio nome, preceduto dai miei titoli e seguito da' miei attributi scientifici e professionali, vidi a un tratto, come da fuori, me stesso e la mia vita, ma per non riconoscermi e per non riconoscerla come mia. Spaventosamente d'un tratto mi s'impose la certezza, che l'uomo che stava davanti a quella porta, con la busta di cuoio sotto il braccio, l'uomo che abitava là in quella casa, non ero io, non ero stato mai io. Conobbi d'un tratto d'essere stato sempre come assente da quella casa, dalla vita di quell'uomo, non solo, ma veramente e propriamente da ogni vita. Io non avevo mai vissuto; non ero mai stato nella vita; in una vita, intendo, che potessi riconoscer mia, da me voluta e sentita come mia<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. 3, tomo I, Milano, Mondadori, 1990, p. 555.

<sup>8</sup> Ivi, p. 556.

In questa prospettiva la porta ha un ruolo significativo in quanto simboleggia l'ingresso in un mondo sconosciuto, in un'identità non sua, non reale ma costruita dagli altri e dalla società, nonché il valico che separa l'identità vera dalla maschera che gli è stata imposta. Dal momento in cui egli vede il proprio nome sulla porta, ciò che prima era una sensazione di stranezza diventa la certezza. La certezza di non appartenere, anzi, di non essere mai appartenuto a quella casa, a quella famiglia, cioè alla realtà in cui vive.

In questa seconda fase il protagonista si sente prigioniero di una forma, di un'immagine che la sua famiglia, i suoi clienti, la società hanno creato di lui. Si diventa testimoni della scoperta di un vero io del protagonista, della sua scissione d'identità, che non sente più sua la vita che sta conducendo da sempre. Il non conoscere se stesso in quel corpo e in quella forma viene esplicitato più volte durante la narrazione:

Commendatore, professore, avvocato, quell'uomo che tutti cercavano, che tutti rispettavano e ammiravano, di cui tutti volevan l'opera, il consiglio, l'assistenza, [...] – ero io? io? propriamente? ma quando mai? [...] E grido, l'anima mia grida dentro questa forma morta che mai non è stata mia: - Ma come? io, questo? io, così? ma quando mai?<sup>9</sup>

Nella terza e ultima fase della narrazione, l'avvocato svela che è la sua cagna a guardarlo con quegli occhi terrorizzati e spiega la sua trasgressione della carriola.

In questa novella, in cui Pirandello ha intessuto con cura elementi fantastici a partire dallo sguardo e dall'occhio, emerge il tema del doppio sotto la forma della scissione d'identità e del contrasto tra vita e forma/maschera, tra realtà e apparenza. Come nella maggior parte delle storie incentrate sul tema del doppio, anche qui la presa di coscienza avviene in un momento preciso ma del tutto inaspettato. Il viaggio reale sul treno assume, in tal modo, il significato di un viaggio trascendentale, ai confini tra realtà e allucinazione. E la porta su cui è inciso il nome del protagonista

---

<sup>9</sup> Ivi, pp. 556, 559.

funge da specchio deformante, attraverso il quale egli non si riconosce; ma è in questo non riconoscimento che trova la possibilità di un'altra vita.

L'avvocato non solo si rende conto di essersi comportato, fino a quel momento, a seconda del volere degli altri, ma dichiara anche "nemica" la forma/maschera che non gli appartiene realmente. La dichiarazione di essere «un estraneo a me, un nemico» ci introduce nella psiche del protagonista, nella quale avviene la rottura fra l'io sociale e l'io psichico. È un nemico insopportabile, una minaccia per la sua esistenza, ma, nonostante ciò, alla fine, egli dovrà accettarlo. A questo proposito, ricorrendo allo schema teorizzato da Todorov in cui vengono classificate diverse accezioni del fantastico, è possibile collocare questa novella nel *fantastico meraviglioso*, poiché essa presenta elementi fantastici e termina con l'accettazione dell'insolito o del soprannaturale; il quale è espresso, qui, nel gesto liberatorio compiuto dal protagonista per sopperire alla confusione d'identità.

Inoltre, è possibile leggere questa accettazione anche dagli occhi della cagna che mette il protagonista in angoscia: il terrore negli occhi dell'animale indica, in un certo senso, il fatto che non si può uscire dal ruolo e dalla maschera che sono stati imposti.

Il protagonista finisce per accettare questa realtà amara, ma essa può essere sopportabile soltanto con un gesto insolito e folle: una trasgressione che gli procura una sensazione di libertà anche se soltanto per pochi minuti. La follia, costituendo uno dei temi ricorrenti nella poetica pirandelliana, in questa novella non conduce a nessuna liberazione concreta dalla maschera, ma rappresenta l'unico rimedio o, meglio, la necessaria fuga provvisoria da quella forma/maschera che altrimenti causerebbe la distruzione dell'individuo. Attraverso questo gesto di follia, che costituisce la rivincita della vita interiore sulla forma imposta, dell'individuo alienato sulla società tendenzialmente uniforme, il protagonista travalica i confini di quella vita a lui ormai sconosciuta:

gli occhi mi sfavillano di gioia, le mani mi ballano dalla voluttà che sto per concedermi, d'esser pazzo, d'esser pazzo per un attimo solo, d'uscire per un attimo solo dalla prigione di questa forma morta, di

distuggere, d'annientare per un attimo solo, beffardamente, questa sapienza, questa dignità che mi soffoca e mi schiaccia; corro a lei, alla cagnetta che dorme sul tappeto ; piano, con garbo, le prendo le due zampine di dietro e *le faccio fare la carriola*: le faccio muovere cioè otto o dieci passi, non più, con le sole zampette davanti, reggendola per quelle di dietro<sup>10</sup>.

Il finale della novella sorprende il lettore in quanto nello svelamento del delitto prevalgono il senso umoristico e il contrasto tra il serio e il faceto, mentre, prima, la narrazione era accompagnata da un'atmosfera angosciosa e drammatica; la tanto attesa rivelazione dell'atto segreto riporta il lettore all'umorismo pirandelliano che fino alla fine della storia risulta assente.

### ***Stefano Giogli, uno e due***

La novella racconta la storia di Stefano che, innamoratosi perdutamente di Lucietta Frenzi dopo averla conosciuta durante una serata a casa di amici, decide di sposarla nel giro di pochi mesi. Stefano, avendo studiato medicina e imparato le varie funzioni e attività dello spirito, ha una ben fondata e solida consapevolezza e stima di sé. Ma gli sono bastati quell'incontro e i tre mesi di fidanzamento successivi per perdere se stesso e, insieme, tutte le proprie certezze. In seguito alle nozze, un giorno Stefano si rende conto del fatto che, a casa e nella loro vita di coppia, niente gli appartiene. Alla fine capisce che Lucietta, in quei tre mesi di fidanzamento, l'aveva cambiato in tutti i sensi, creando un altro Stefano che non corrispondeva a quello di prima, al vero Stefano. Egli, accorgendosi del suo doppio creato dalla moglie, lo vede come una minaccia per il suo io e se ne ossessiona a tal punto che, infine, finisce per essere terribilmente geloso del suo doppio.

La novella è narrata, al passato, in terza persona da un narratore onnisciente e esterno-palese che talvolta interviene per commentare i fatti e per esporre i propri ragionamenti al presente. Gli interventi del narratore all'interno della storia, però,

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 561.

sono un elemento determinante nella decodificazione della novella in chiave del fantastico e del doppio:

Diventò ferocemente geloso di se stesso. Di solito, la gelosia nasce dalla poca stima che uno fa di se medesimo, non in sé, ma nel cuore e nella mente di colei che ama; dal timore di non bastare a riempir di sé quel cuore e quella mente, e che una parte di essi rimanga fuori del nostro dominio amoroso e accolga il germe d'un pensiero estraneo, di un estraneo affetto<sup>11</sup>.

Il narratore con tali interventi frequenti coinvolge anche se stesso nella narrazione e non permette al lettore di immergersi nella storia raccontata e questo dà origine a un distacco tra la storia narrata e il lettore stesso. Inoltre il narratore a un certo punto afferma che in realtà la manipolazione di Lucietta è del tutto normale, in quanto conseguenza dei comportamenti di Stefano. In tal modo viene a mancare l'esitazione del lettore tra il solito e non, dato che il narratore tende a giustificare gli atti di Lucietta che possono sembrare anormali, fornendone una spiegazione logica:

Ma lui stesso, Stefano Giogli, doveva riconoscere che quella di Lucietta era in fondo la più spontanea e naturale delle creazioni. Lasciata nella più ampia libertà di disporre a suo capriccio di tutti questi elementi, ella ne aveva cavato fuori un marito come le piaceva, si era creato quello Stefano Giogli che più le conveniva; gli aveva dato a suo talento gusti e piaceri e desideri e abitudini<sup>12</sup>.

Nonostante la presenza dominante del narratore e dei suoi interventi, l'elemento fantastico compare per la prima volta attraverso le seguenti parole del narratore, che sono i primi segnali della trasformazione e dell'alienazione subite da Stefano durante quei tre mesi: «Stefano Giogli sapeva bene d'aver smarrito del tutto la coscienza durante quei tre mesi del fidanzamento. Di ciò che aveva detto, ciò che aveva fatto, non aveva la più lontana memoria»<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 1120.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ivi, p. 1118.

In questa novella la dimensione soprannaturale, che fino a un certo punto sembra mancare, si afferma poi grazie al tema del doppio, che emerge nella consapevolezza di Stefano del suo doppio creato dalla moglie.

Stefano non riesce a riconoscere se stesso nell'uomo cui la moglie si rivolge, parla, mostra l'affetto. È uno sconosciuto per lui. Ritroviamo, anche qua, la figura perturbante e minacciosa del doppio che Stefano vorrebbe eliminare. La definizione del doppio fornita da Massimo Fusillo evidenzia meglio la situazione in cui Stefano si trova nella storia:

Si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome<sup>14</sup>.

Stefano rivive questo incontro con il suo perturbante doppio ogni volta che vede intorno a sé qualcosa che non gli appartiene veramente, e capisce che non può essere più se stesso perché sua moglie ha creato per lui la maschera che deve assumere, e soltanto così lo può accettare. Il pronome in corsivo, presente nel testo originale, mette l'accento sul doppio:

Ebbene, sua moglie si era creata di lui una realtà che non corrispondeva per nulla, né interiormente né esteriormente, a quella che si era creata lui di sé: una realtà vera e propria; non un'ombra, uno spettro! E poi, avrebbe amato Lucietta il vero Stefano Giogli, diverso dal *suo*?<sup>15</sup>

Un altro intervento del narratore con una particolare similitudine con il «liquido vetro» allude al vero significato del doppio, ma allo stesso tempo anche a quello del

---

<sup>14</sup> M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 8.

<sup>15</sup> L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, op. cit., p. 1122.

fantastico, poiché il vetro rappresenta uno degli elementi, come lo specchio, il ritratto e l'occhio, che richiama la trasformazione del familiare nel poco familiare:

Cieco, abbagliato, come una farfalla attorno al lume, non ricordava altro di quei tre mesi che gli spasimi della cocentissima attesa suscitati dalle rosse, umide labbra di lei, da quei dentini fulgidi, da quel vitino snello da cui si lanciava con irresistibile fascino la voluttuosa procacità del seno e dei fianchi, da quegli occhi che ora ridevano chiari, or s'illanguidivano cupi, or quasi vaneggiavano, velati di lagrime di gioja, al fuoco che si sprigionava dai suoi. Ah che fuoco! Tutto l'esser suo s'era come fuso a quel fuoco; era diventato come un liquido vetro, a cui il soffio capriccioso di lei poteva dare quell'atteggiamento, quella piega, quella forma, che meglio le pareva e piaceva<sup>16</sup>.

In questa novella, come in quella precedente, Pirandello mette in risalto il concetto di forma, intesa come la maschera imposta dagli altri. Ebbene le due novelle, nonostante condividano il tema del doppio e del fantastico, si differenziano nel modo di elaborare alcuni elementi narrativi, come per esempio la funzione del narratore. Analizzando la maggior parte dei testi fantastici, è possibile constatare che i narratori inaffidabili sono solitamente narratori in prima persona. Ciononostante, la prima novella, narrata in prima persona, risulta quella più attendibile fino al finale umoristico, che avverte il lettore del fatto inaspettatamente surreale; mentre la seconda, narrata in terza persona, non fornisce alcun riferimento che renda la storia credibile agli occhi del lettore; ciò è dovuto soprattutto alle tecniche utilizzate dal narratore. Una di queste è, senza dubbio, la regressione. Il narratore regredisce al livello dei personaggi e si esprime come loro, dal loro punto di vista:

E poi, avrebbe amato Lucietta il vero Stefano Giogli, uno Stefano Giogli diverso dal *suo*? Se così ella se lo era creato, non era segno che questo soltanto corrispondeva a' suoi gusti, al suo desiderio? Non si sarebbe ella messa a cercare in altri il suo ideale, che ora credeva pienamente raggiunto in quello? Chi sa che tradimento le sarebbe parso! Ma come? Un altro? Chi era? No, no, no. Voleva il suo maritino, lei, quale se lo era foggiato<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 1118.

<sup>17</sup> Ivi, p. 1123.

L'utilizzo di tale tecnica fa sì che il lettore non consideri il narratore un intermediario neutro tra testo e destinatario, bensì un vero e proprio personaggio della novella, che contribuisce alla costruzione della finzione.

Inoltre, dall'analisi delle novelle si evince la rilevanza conferita dallo scrittore alla funzione del nome: nella prima novella non ci è dato sapere il nome dell'avvocato, invece nella seconda conosciamo sia nome sia cognome del protagonista. La precisazione e non del nome è determinata dall'affermazione precedente della vera identità dei personaggi: l'avvocato si trova con un'identità a lui imposta in quanto prima non aveva un'identità consolidata ed è soltanto nel momento del viaggio e della lettura del proprio nome sulla porta che raggiunge una presa di coscienza di una

vita remota, che forse era stata sua, non sapeva come né quando; di cui gli alitava il ricordo indistinto non d'atti, non d'aspetti, ma quasi di desideri prima svaniti che sorti; con una pena di non essere, angosciata, vana e pur dura, quella stessa dei fiori, forse, che non han potuto sbocciare<sup>18</sup>.

Invece, Stefano Giogli prima del matrimonio aveva già un'identità ben definita che poi viene manipolata dalla moglie. Il nome, insomma, serve a definire il rapporto della coscienza identitaria e della soggettività del personaggio tra prima e dopo il momento del ri-conoscimento di ognuno.

In questa prospettiva la percezione di perdita d'identità fa sì che i due protagonisti cadano in una sorta di «scacco gnoseologico»<sup>19</sup> e vivano degli attimi di squilibrio a livello conoscitivo. Questa crisi, alla fine, trova corrispondenza in due interpretazioni diverse del doppio per ciascuna delle novelle: nel caso dell'avvocato, si può parlare di uno sdoppiamento interiore: vedere la propria vita dall'esterno come se fosse vissuta da un altro. Invece, nel caso di Stefano, si nota l'avvertimento di non essere nessuno, l'impossibilità di identificarsi in un'identità diversa dalla propria, che

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 555.

<sup>19</sup> M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, op. cit., p. 274.



provoca l'angoscia e la confusione identitaria. Tale presa di coscienza dell'inconsistenza dell'io lo rende straniero a se stesso, nemico di sé, costretto a vivere in un corpo e in una vita di cui percepisce, a un tratto, l'inautenticità. L'elemento comune ai due protagonisti è che sono intrappolati in un'esistenza di cui non sono loro a reggere il timone e che si trovano, contemporaneamente, dalla parte della repressione e del represso.

Tutte e due le novelle non hanno un finale compiuto: sono aperte all'immaginazione del lettore. Nonostante ciò, alla fine, mentre l'avvocato finisce per concedersi un gesto di follia per sentirsi libero dalla prigionia in cui si trova, Stefano raggiunge una nuova concezione di se stesso e si ri-conosce in questa nuova realtà, lasciandosi quasi convincere dalla forma creata per lui dalla moglie. Come nella prima novella, anche nella seconda siamo nel campo del *fantastico meraviglioso* in cui l'elemento soprannaturale consiste soprattutto nell'accettazione del doppio creato dalla moglie e nella gelosia provata per il suo doppio (per Stefano). E alla fine tutti e due i protagonisti si rassegnano all'idea che un altro io costruito e imposto da altri sia possibile e, in un certo senso, obbligatorio. Ed è proprio questo il messaggio che Pirandello vuole trasmettere attraverso le novelle incentrate sul tema del fantastico-doppio: l'inevitabilità della maschera, dello sdoppiamento e della scissione d'identità per potersi adeguare a quella che chiamiamo la realtà.

*Ebru Sarikaya*

**Parole-chiave:** Luigi Pirandello, novellistica, letteratura fantastica, il tema del doppio

## *Un Pavese pirandelliano*

Pavese è stato un attento lettore dell'opera di Pirandello. In un brano diaristico Pavese stronca il suo romanzo storico, *I vecchi e i giovani*, facendo una critica di bottega, tendente cioè a individuare argomenti cardine della sua poetica:

*I vecchi e i giovani* è un romanzo sbagliato perché farcito di antefatti e spiegazioni sociali e politiche che dovrebbero farne un poema morale di idee in organismo e sviluppo drammatico, si frantuma invece in figure che hanno per legge interiore la solitudine e concludono ognuna – con la logica della solitudine – alla pazzia, all'inebetimento, al suicidio o alla morte senza egoismo. Tutte sono deformate in un ticchio, in un abito interiore, che tende a esprimersi o in monologo o in macchietta. Manca al racconto un ritmo di alternanze di prosa stesa e di dialogo; e non c'è la *forma* della solitudine se non per ciascun personaggio in separata sede: manca l'epopea del mondo di solitari. Anche, ogni personaggio separato, è dall'esterno costruito di antefatti, di analisi, di uscite, che non hanno un ritmo; si sente che l'autore butta giù con calcolo logico molta roba a giustificare i *momenti* in cui il solitario culmina e s'esprime, talvolta molto efficacemente. La prova dell'essenziale composizione a freddo è lo stile, lucido, vitreo, anche se ogni tanto si colora di passionali scatti. Sono calcolati, ragionati, anche questi<sup>1</sup>.

È risaputo che Pavese regala le *Novelle per un anno* di Pirandello a un suo alunno prediletto, Paolo Cinanni. Pavese ha una solida conoscenza non solo delle *Novelle per un anno* ma di quasi tutta la produzione pirandelliana, incluso il saggio su *L'umorismo*. Lo evidenzia anche il suo romanzo *Tra donne sole*.

Come una serie di *Novelle per un anno*, anche questo romanzo breve si avvale di uno stile nitido, incisivo, analitico, ricco di toni drammatici; sfrutta al massimo il dialogo orientato a lasciare buchi e vuoti, a rendere le cose sospese ed enigmatiche, a puntare sui mezzi dell'allusione, della spezzettatura, del contrasto, mezzi cioè che articolano una rappresentazione “apparentemente caotica” tanto prediletta da Pirandello ed efficace a spronare il lettore a mettere insieme i *puzzles* della trama; si ambienta nella Torino dell'immediato dopoguerra, anche se contiene scene che si

---

<sup>1</sup> C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Milano, Il Saggiatore, 1972, pp. 54-55.

svolgono in altri luoghi; è popolato da una galleria di personaggi, molti appena abbozzati, mentre altri sono più sviluppati, per lo più appaiono fuori della sfera della normalità, tanto che richiamano i personaggi pirandelliani o bizzarri o affabulatori di micro-storie dal taglio fiabesco, assurdo, mitico (ad es. *Il figlio cambiato*, *Lo storno e l'Angelo Centuno*, *Padron Dio*).

Il ritorno del personaggio, dopo un periodo d'assenza breve o lungo che sia, al luogo d'origine in Pirandello e in Pavese è un luogo comune. Di solito è un ritorno che non esprime l'allegria, ma l'inizio di un'avventura triste e angosciata, in cui il personaggio in modo immediato o gradatamente non riesce a mettere radici nel proprio ambiente, vi si sente alienato, forestiero. Ciò in Pirandello traspare dall'azione dei protagonisti di *Lontano*, dei *Nostri ricordi*, del *Fu Mattia Pascal*; in Pavese dall'agire dei protagonisti di varie poesie di *Lavorare stanca*, di *Villa in collina* o *La luna e i falò*.

E anche in *Tra donne sole* c'è il ritorno al luogo dell'anima. La protagonista e narratrice è una trentenne realizzatasi nella professione; dopo aver trascorso diciassette anni a Roma a lavorare in un'azienda di alta moda, è inviata a Torino per sorvegliare l'apertura di un negozio all'avanguardia. Come succede ai personaggi pirandelliani che approdano a Roma (ad es. in *Mal giocondo*, *I vecchi e i giovani*, *Suo marito*), Clelia Oitana ha un impatto straordinario con la città natia. Ci arriva nel periodo di Carnevale. La sua vicenda è fusa all'avvenimento farsesco del Carnevale, parodiato e dissacrato con approcci d'ironia filosofica dall'autore. Il Carnevale è un evento mitico voluto dall'autore per combinare particolari strategie fantastiche, e per caricare la vicenda di messaggi paradossici e inquietanti, come aveva fatto Pirandello in certe *Novelle per un anno* come *La paura del sonno* e nel dramma *Enrico IV*<sup>2</sup>. Per Pavese è una festa del calendario che contamina e profana il luogo sacro di Clelia. E questa vuol essere un'altra sfaccettatura del suo io portato a prendere di mira il disordine della realtà sociale, pur con un approccio pirandellianamente umoristico.

---

<sup>2</sup> A proposito del Carnevale nell'opera pirandelliana rimando al mio studio, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, pp. 133-63.

L'ambiente festivo e gioioso del Carnevale è un evento strano in quanto le regole del vivere quotidiano si capovolgono e si impone un mondo alla rovescia e inusuale. Secondo storici, sociologi, e mitologi, il Carnevale è una festa simbolica, specie perché si oppone alla Quaresima, ed è anche un'evasione dalle pressioni di una società poco aperta, dando all'individuo la possibilità di ristorarsi dal punto di vista fisico e psicologico. La tecnica del tempo infantile che si ripropone in altre fasi della vita del personaggio adulto ricorre in Pirandello (ad es. in *La scelta*, *Non si sa come*, *Enrico IV*), e in *Tra donne sole*, la scena del passato Carnevale si ripete nel presente, davanti agli occhi di Clelia:

Arrivai a Torino sotto l'ultima neve di gennaio, come succede ai saltimbanchi e ai venditori di torrone. Mi ricordai ch'era carnevale vedendo sotto i portici le bancarelle [...] Quand'ero ancora una bambina, quando giocavo per le strade e aspettavo col batticuore le stagioni dei coriandoli, dei baracconi e delle maschere, forse allora mi ero potuta abbandonare. Ma in quegli anni per me carnevale non voleva dir altro se non giostre, torrone e nasi di cartapesta. Poi, con la mania di uscire, di vedere, di correre per Torino, con le prime scappate nei vicoli insieme a Carlotta e alle altre, col batticuore di sentirci per la prima volta insegue, anche quest'innocenza era finita<sup>3</sup>.

Quando imboccai la larga strada e vidi in fondo la collina pezzata di neve e la chiesa della Gran Madre, mi ricordai ch'era carnevale. Anche qui, bancarelle di torrone, di trombette, di maschere e stelle filanti riempivano le arcate dei portici [...] Passai mezz'ora tra la folla. Non camminai verso piazza Vittorio, fragorosa di orchestre e di giostre. Il carnevale mi è sempre piaciuto fiutarlo dalle viuzze e nella penombra<sup>4</sup>.

In Pavese il Carnevale rinforza non solo lo stilema polifonico della diegesi, ma anche le assurdità e le stranezze della gente che circonda la protagonista, e tutto sommato la fa apparire una sorta di occhio cosmico, di telecamera che mette a fuoco mascheramenti, bizzarrie, vanità, corruzioni, tanti comportamenti stravaganti e irregolari dei torinesi che stravolgono il significato delle parole e parlano con il linguaggio contaminato, strano, incomprensibile, non diverso da quello usato dal

---

<sup>3</sup> C. PAVESE, *Tra donne sole*, in ID., *La bella estate*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 223-24. D'ora in poi il numero della pagine nel testo rimanderà a questa edizione.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 238-39.

giornalismo, spesso demistificato anche da Pirandello<sup>5</sup>: «questa gente parla difficile solo per gusto, e succede che di certe parole nessuno sa il senso [...] Sono parole come quelle dei giornali»<sup>6</sup>. Se negli scrittori tradizionali Carnevale si presenta come spettacolo fieristico, mangereccio, spazio di Cuccagna, festa libera e allegra, dello sperpero di vivande e di bevande, in Pirandello si mostra intriso di toni sferzanti e satirici dell'umorismo, e Pavese si rivela in questo modo. La rappresentazione del Carnevale, oltre a echeggiare elementi pirandelliani, permette a Pavese di sviluppare la filosofia della vita intesa sia come tradimento, dato che alla Clelia fanciulla proprio nel *milieu* carnevalesco viene a mancare il padre («Strana cosa. La sera del giovedì grasso, quando papà s'era aggravato, per poi morire, io piansi di rabbia e l'odiai pensando alla festa che perdevo. Soltanto la mamma mi capì quella sera, e mi prese in giro e mi disse di levarmi dai piedi, di andare a piangere in cortile da Carlotta. Ma io piangevo perché il fatto che papà fosse per morire mi spaventava e m'impediva dentro di abbandonarmi al carnevale»)<sup>7</sup> sia come un vuoto abissale che spinge l'individuo a togliersi la vita, dato che Clelia, appena arrivata nella camera d'albergo, diventa testimone del tentativo di suicidio di una ragazza, di cui è informata anche da una cameriera: anche in Pirandello c'è chi misteriosamente va a suicidarsi in albergo, come in *Nell'albergo è morto un tale*:

Due camici bianchi portarono fuori una barella. Tutti tacquero e fecero largo. Sulla barella era distesa una ragazza - viso e capelli in disordine - vestita da sera di tulle celeste, senza scarpe. Benché avesse le palpebre e le labbra morte, s'indovinava una smorfia ch'era stata spiritosa. Guardai d'istinto sotto la barella, se gocciava sangue [...] - S'è sentita male, che disgrazia, - disse entrandomi nella stanza [...] Prendere il veleno a carnevale, che peccato. E i suoi sono così ricchi... Hanno una bella villa in piazza d'Armi. Se si salva è un miracolo [...] La ragazza era entrata in albergo al mattino - veniva da una festa, da un ballo<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Si veda il mio saggio, *Pirandello e il giornalismo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2011.

<sup>6</sup> C. PAVESE, *Tra donne sole*, in ID., *La bella estate*, op. cit., p. 249.

<sup>7</sup> Ivi, p. 224.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 225-26.

Una sorta di tentato suicidio che richiama altri più o meno simili rappresentati nei racconti pavesiani: in *Viaggio di nozze* si scorge il trauma di un signore che abortisce, o rimanda, il suicidio; in *Suicidi* operano due adolescenti mostrando che l'uno ha il coraggio di realizzarlo e l'altro è incapace di farlo; nel *Cattivo meccanico* c'è un giovane poeta lunatico che si toglie la vita con la moto; in *Una domenica* figura un giovane che si porta su un fiume innominato per farla finita, prima scrive su un taccuino e dopo si mette a contemplare l'acqua del fiume, ma, invece di andare avanti, torna "indietro". In Pavese ci sono persino suicidi finti e personaggi che ritualmente preparano e attuano il suicidio, come suggerisce la "ragazza" di *Tra donne sole* che ingoia il veleno, come fa la ragazza pirandelliana della *Veste luna*: «mi chiesi se la ragazza di ieri aveva fiori nella stanza. C'è gente che per morire si circonda di fiori? Forse è un modo di darsi coraggio»<sup>9</sup>; in Pirandello il rito di apparecchiare la propria scomparsa è enfatizzato dalla rappresentazione del giovane di *In silenzio*: «Scrisse in gran fretta poche righe su un foglio di carta [...] Poi scappò in cucina; preparò lesto lesto un buon fuoco; lo portò in camera; chiuse gli scuri, l'uscio [...] si stese sul letto [...], chiuse gli occhi». Suicidi, questi di Pavese, affini a quelli di tanti personaggi pirandelliani, quelli delle opere *Il fu Mattia Pascal*, *Il Coppo*, *La levata del sole*, *Sole e ombra*, anche nel senso che in modo drammatico esprimono, oltre alla profonda disperazione, "la tragedia del personaggio" e il pessimismo dei rispettivi autori, Pirandello e Pavese, per i quali la vita non è che una cosa "sciocca", una ridicola commedia.

Come avviene in tanti racconti di Pirandello (ad es. *Donna Mimma*), anche nella narrazione di *Tra donne sole* la vena fantastica si irrobustisce e si dirama, con Pavese che intreccia continuamente due storie: quella di Clelia è restituita con un procedimento cronologico che incorpora i frammenti di ripiegamenti retrospettivi ed evocativi, inclini a recuperare un "passato fantastico"; e quella di Rosetta è narrata con un andamento a spiragli, a tasselli. Con queste due storie si incastrano altre storielle raccontate da altri personaggi; le une e le altre hanno il fine di creare

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 227.

controcanti e opposizioni, di mettere in evidenza una moltitudine di miti del passato diversi dai miti delle recenti generazioni, perse in illusioni infeconde, in fantasie velleitarie, in sogni astratti e vani, come era avvenuto anche nei *Vecchi e i giovani* di Pirandello. A tutto ciò fa da ricco sfondo l'ambiente cittadino di Torino, movimentato e febbrile, mentre in Pirandello così ritorna quello di Roma; una Torino che sembra contendersi il ruolo di protagonista con Clelia e che tuttavia non perde i connotati della città dei tempi non tanto lontani: «nessuno andava a spasso, tutti sembravano occupati. Per la strada la gente non viveva, scappava soltanto. Pensate che un tempo quelle strade del centro m'erano parse, passandoci col mio scatolone al braccio, un regno di gente in ferie e spensierata, come allora immaginavo le stazioni climatiche»<sup>10</sup>.

Il gioco pirandelliano delle immagini si intensifica quando Pavese porta la protagonista a riscoprire e ad avere contatti non solo con i vecchi luoghi, con amici, conoscenti, ma anche ad avere rapporti con nuove persone. Persone con cui Clelia lavora per aprire il negozio, e l'etica del lavoro la fa apparire una creatura emblema del capitalismo, tutta concentrata a salire sempre più la scala del successo, oltre a uno spettro che si muove nel clima cittadino; persone con cui esce e si intrattiene, va al cinema, al ristorante, alle feste, fa delle gite. Perlopiù sono anziani ricchi che si godono la vita mettendosi a realizzare cose che fanno i giovani e anche osceni spogliarelli; sono giovani dell'alta borghesia, non solo bighelloni e pieni di vizi, ma anche individui immersi nel mondo della professione o che sognano di realizzarsi nel campo culturale e artistico (teatro, pittura, danza, letteratura ecc.). Si tratta di gente mondana e dell'alta società, egoista, vana, eccentrica, molto simile alla gente romana rappresentata in *Suo marito* di Pirandello, e molto differente da quella del quartiere dove Clelia è cresciuta.

Nella sua *quest*, parimenti a quella del personaggio pirandelliano, c'è sempre qualcuno a ricordarle che non è più quella di una volta, quella nata nell'eden di un quartiere della città: «Lei non ha più nulla a che fare con la ragazza ch'è nata a

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 228.

Torino»<sup>11</sup>. Quando Pavese glielo fa visitare, le si profila un luogo incisivo del degrado della città e le fa esperire uno sgomento acuto anche perché la memoria tira in ballo gli spettri dei suoi scomparsi; non riconoscendovisi, subentrano timori e crisi, e tra la sua gente si sente “nessuna” («“Nessuno lo sa” mi dicevo, “che sei tu quella Clelia”») <sup>12</sup>, come accade al personaggio pirandelliano (ad es. in *I vecchi e i giovani*, *Il fu Mattia Pascal*, *Quand’ero matto*):

Fingevo di fermarmi a guardare le vetrine, ma in realtà esitavo, mi pareva impossibile d’essere stata bambina su quegli angoli e insieme provavo come paura di non essere più io. Il quartiere era molto più sporco di come lo ricordavo. Sotto il portico della piazzetta vidi la bottega della vecchia erborista; c’era adesso un ometto magro, ma i sacchetti di seme e i mazzi d’erba erano gli stessi. Di lì, nei pomeriggi d’estate veniva un profumo intenso, di campagna e di droghe<sup>13</sup>.

Avrei voluto andarmene. Quello era tutto il mio passato, insopportabile eppure così diverso, così morto. M’ero detta tante volte in quegli anni – e poi più avanti, ripensandoci - che lo scopo della mia vita era proprio di riuscire, di diventare qualcuna, per poi tornare un giorno in quelle viuzze dov’ero stata bambina e godermi il calore, lo stupore, l’ammirazione di quei visi familiari, di quella piccola gente. E c’ero riuscita, tornavo; e le facce la piccola gente eran tutti scomparsi<sup>14</sup>.

Clelia sembra ritrovare se stessa ed essere sull’onda del sollievo euforico quando ritrova la città immutata, con i suoi vicoli, con i suoi rumori e odori, con le persone semplici e umili, con la gente della sua origine di popolana e di povera sartina. E tenero e affettuoso è l’incontro con Gisella, un’amica dell’infanzia. All’inizio dell’incontro le due amiche non si riconoscono, motivo ricorrente nelle novelle pirandelliane quali *Amicissimi* e *Toccatina*. Infatti, Clelia fa fatica a riconoscerla perché è invecchiata e per certi versi Gisella diventa un suo specchio. In sostanza, l’amica le fa riscoprire un passato triste e tragico, quando le parla di come il destino avverso, sempre molto crudele nei riguardi del personaggio pirandelliano e pavesiano, si è accanito sulla sua vita fin da orfana, si è portato via il marito

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 255.

<sup>12</sup> Ivi, p. 261.

<sup>13</sup> Ivi, p. 233.

<sup>14</sup> Ivi, p. 263.



precocemente, si è messo a seminare infinite pene durante la guerra, e le racconta di come si è sacrificata per essere una madre esemplare, come tante madri pirandelliane (ad es. in *Quando si comprende*), al punto che ha cercato di dare alle due figlie una vita migliore della sua. Se la suocera merciaia rende la nuora Gisella «un'altra se stessa»<sup>15</sup>, Gisella fa le figlie diverse e identiche a se stessa, per cui Pavese imbastisce il gioco pirandelliano di specchi e di rispecchiamenti.

Clelia e altri personaggi pavesiani, anche quando sono fuori dello spazio del loro tempo passato, lo ricercano in tanti modi e vi si radicano con fervida immaginazione; una cosa simile trapela dal comportamento di svariati personaggi pirandelliani, da Lars Cleen a Mattia Pascal. Clelia non riesce neanche a seppellire i ricordi del tempo trascorso a Roma, e nel tessuto narrativo le si presentano a intermittenza, come succede ai personaggi pirandelliani (in *Berecche e la guerra*, *La disdetta di Pitagora*, *I nostri ricordi*). E, oltre a Gisella, ci sono altre amiche di Clelia pronte a dirle che è un'altra persona e «non ha più nulla a che fare con la ragazza ch'è nata a Torino»<sup>16</sup>.

Il lettore comincia a familiarizzarsi con la nuova gente frequentata da Clelia dal momento che il vecchio amico Morelli la invita ad accompagnarlo a una festa, in cui tutti si divertono facendo cose non comuni, impastando discorsi futili e dicendo barzellette sui poveri cristi, sui ciechi, e sui sordi. Perlopiù le feste vengono usate dall'autore, come aveva fatto Pirandello in tanti suoi racconti (ad es. in *Musica vecchia*, *Tu ridi*, o nel romanzo *Suo marito*), per sottolineare il carattere strambo, capriccioso, e istrionico dei partecipanti, per rilevarne il camuffamento, la maschera dell'apparenza e dell'ipocrisia, l'assurda teatralità. Nel frattempo Clelia si rende conto di trovarsi in una città in cui è costretta a recitare "il gioco delle parti": da una parte vive la vita («s'era decisa di godere»)<sup>17</sup> e dall'altra la riflette («non mi sarei cambiata con nessuna di loro. La loro vita pareva una sciocchezza, tanto più sciocca

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 264.

<sup>16</sup> Ivi, p. 255.

<sup>17</sup> Ivi, p. 257.

perché non se ne rendevano conto»<sup>18</sup>), in una città che è un palcoscenico fantastico e il fantastico per Pirandello e Pavese è il realismo dei nostri comportamenti e dei nostri tempi; un palcoscenico assurdo e selvaggio ma reso tale anche dalla ferocia degli uomini d'affari, detestati da Pirandello specie nelle novelle siciliane imperniate sull'economia dello zolfo: «a Torino ero entrata sulla scena e adesso recitavo anch'io. 'È carnevale', pensavo tra me, 'sta a vedere che a Torino fanno tutti gli anni questi scherzi' [...] La gente vive in modi strani. A sentirli parlare del loro mestiere e del diritto che avevano di vendere la roba non finita, era chiaro che più che i soldi difendevano la loro arroganza»<sup>19</sup> («anch'io facevo il teatro come gli sfaccendati di Torino»)<sup>20</sup>. Per certi versi Clelia vuol essere una sorella di tanti personaggi pirandelliani e pavesiani che appassionatamente analizzano se stessi e la vita, apparendo anche amletici, e forse questo è indice di un vizio nichilista e autodistruttivo. In tanti modi Clelia sa indossare e portare la maschera pirandelliana, anche per difendersi; in certe scene se la toglie e se la rimette con disinvoltura.

In *Tra donne sole* tutto comincia a ruotare attorno alla riscrittura del canone pirandelliano dell'essere e dell'apparire, del grottesco colorito, sfarzoso, inconsueto, come illustra una scena di una festa di Carnevale che si svolge intorno a un catafalco "surrealista". E mentre pirandellianamente si asserisce che «nella vita tutti recitiamo» e tutti sappiamo portare la maschera delle buone maniere<sup>21</sup>, in una festa carnevalesca Clelia si trasforma in personaggio osservatore sia del desiderio di Mirella e di altri di calarsi nel ruolo di attori di una commedia da fare, sia della parlata del pittore Loris, ombra di Pavese che tende a impostare il rapporto tra l'arte e la vita, e la visione del fare teatro d'avanguardia, alla maniera di *Questa sera si recita a soggetto* o di altri testi relativi al teatro nel teatro di Pirandello:

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 300.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 250-51.

<sup>20</sup> Ivi, p. 297.

<sup>21</sup> Cfr. p. 246.

Mariella piombò su una sedia e ci disse:

- Su su, parliamo dei costumi.

Quando alla fine ebbi capito di che cosa si trattava - una ragazza strillando più forte degli altri si mise a spiegarmelo - feci finta di nulla e sorrisi impassibile. Ormai Mariella e gli altri parlavano loro.

- Senza costumi e senza scene non si può.

- Gigionate. Allora è preferibile Carmen.

- È meglio che facciamo un ballo in costume [...]

Da noi Loris disse, adagio: - Non si tratta di rifare il vecchio teatro. Non siamo tanto civili. Si tratta di dare la nuda parola di un testo, ma senza messa in scena non possiamo perché anche adesso in questa stanza, così vestiti, tra queste pareti, facciamo parte di una messa in scena, che dobbiamo accettare o respingere. Qualunque ambiente è messa in scena.

- E allora recitiamo al buio, - strillò una ragazza [...]

- Sciocchezze - disse una piccola signora seduta, foderata in un vestito di raso che valeva più di molte parole, - si va a teatro per vedere. Date o non date uno spettacolo?<sup>22</sup>

In queste feste la cifra teatrale si arricchisce con i partecipanti che danno vita a un'atmosfera anormale, e fanno osservazioni ridicole o riferite a un "nudo" simbolico: «Chi fa all'amore si [...] mette nudo»<sup>23</sup>; che si criticano a vicenda a volte con garbata malizia e altre volte con durezza destinata a smascherare o ad aprire la coscienza: «Voi non siete bambine, siete vere donne... Viziose, maligne, ma donne... Sapete»<sup>24</sup>; che parlano con ansia e frenesia, spettegolano e si sforzano di capire le ragioni del tentato suicidio di Rossetta, un'immagine di spettro assente-presente che Clelia viene a conoscere sempre più: «Ma lei, la ragazza, come sta? - Sì sì, sì è rimessa, ma non vuole vederci, non vuole vedere nessuno [...] - Sarà la nausea del veronal, - dissi allora»<sup>25</sup>; che si portano a discutere l'idea lanciata dalla scultrice Nene, forse per essere stata profondamente scossa dalla vicenda di Rosetta, di mettere in scena un suicidio. Onde esala una dichiarazione di poetica implicante, soprattutto tramite Loris che ora si appropria della maschera dell'autore, la concezione che la realtà quotidiana è di natura fantastica, e che, come aveva suggerito Pirandello in certi racconti meta-artistici quale *Ciascuno a suo modo*, l'arte prevede e si fa vita, e osserva la realtà delle cose «con altri occhi» (questa e altre locuzioni quali "l'uomo solo", "pena di vivere", e "ciascuno è fatto a suo modo" vengono riprese da Pavese

---

<sup>22</sup> Ivi, pp. 242-43.

<sup>23</sup> Ivi, p. 246.

<sup>24</sup> Ivi, p. 258.

<sup>25</sup> Ivi, p. 247.

anche dai titoli delle novelle pirandelliane e le fa sue al punto da usarle in modo ossessivo):

- Sono storie di donne, - disse Loris sprezzante, - interessa ai padroni di casa. Per me, figuratevi [...] Mi piace anzi, questa fantasia della realtà, per cui le situazioni dell'arte perdono quota e diventano vita. Dove cominci il fatto personale non interessa [...]

- Che c'entra? - disse Mariella. - L'arte è un'altra cosa...

- Ne siete sicure? ragionava Loris - È un altro modo di guardar la cosa, se volete, non è un'altra cosa. Per me, vorrei mettere in scena proprio il fatto della suggestione drammatica, sono sicuro che sarebbe fantastico... un papié collé di cronaca teatrale... considerare questi vestiti che portate, questa stanza, questo letto, come le robe di teatro di Maria Maddalena...<sup>26</sup>.

La scena metateatrale rasenta l'assurdo quando lo sguardo della protagonista si porta a osservare un quadro composto di un "pasticcio" di colori che sembra far parte della sceneggiatura: dapprima non riesce a decifrare «cosa fosse» e poi vi scorge il volto di Loris pittore e di tutto quell'ambiente<sup>27</sup>. O quando Pavese, volendo dare un giudizio sulla natura in generale dell'artista, si serve della scultrice Nene che discute con un suo amico delle messe in scena di drammaturghi francesi e la fa apparire a Clelia come una «strana ragazza» che «sembrava una lucertola. Probabilmente era davvero in gamba, e un'artista è così che dev'essere»<sup>28</sup>, e che si esprime con linguaggio oscuro, pur sostenendo che gli artisti sono «due volte bambini»<sup>29</sup>. O quando Nene, Mariella, che è un'aspirante attrice, e gli astanti litigano sul dramma da fare, al punto che ciascuno manifesta una condotta egocentrica ed egoistica; e tutto appare una reminiscenza conscia o inconscia di Pavese delle personalità litigiose e discordanti non solo degli attori-teatranti della trilogia del teatro nel teatro di Pirandello:

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 250.

<sup>27</sup> Cfr. p. 251.

<sup>28</sup> Ivi, p. 303.

<sup>29</sup> Ivi, p. 106.

dicevano che non c'era più tempo a trovarne un altro, e va bene, per quest'anno non si fa più niente. – Quella stupida! – diceva Mariella, e – Leggiamo un atto unico, senz'azione e senza scena, - diceva la Nene, e allora saltava su Loris, le guardava disgustoso, come matre che erano, e diceva: - Va bene. Ma non venite a cercar me, allora [...]

Chiesi per quando fosse la recita. – Chi sa? – disse la Nene. – Nessuno ha messo un soldo finora.

- Non avete chi paga?

- Chi paga, - disse Mariella cattiva, - pretende d'imporre i suoi gusti anche a noi... Ecco perché.

Loris disse: - Sarei felice se a me qualcuno m'imponesse un gusto... Ma non si trova più nessuno che abbia un gusto. Non sanno quello che vogliono.

Mariella rise soddisfatta, nella pelliccia. La Nene agitandosi disse: - Ci sono troppe Martelli e troppe Mizi in questa storia. Troppe femmine isteriche... Momina...

- Quella esagera, - disse Mariella.

- Momina sa quello che vuole. Lasciatela fare.

- E allora chi viene a sentirci? – disse secca Mariella. – Chi recita? le femmine isteriche?

- Recitare è escluso. Basta leggere.

- Storie, disse Loris, - volevamo colorire un ambiente...

Continuarono un pezzo. Era chiaro che il pittore ci teneva a sporcare dei teloni, per pigliare qualcosa. E che Mariella ci teneva a far l'attrice. Soltanto la Nene non aveva pretese, ma qualcosa c'era sotto, anche per lei<sup>30</sup>.

Questi personaggi pavesiani appaiono identici a quelli di parecchie opere pirandelliane che si impongono, si attivano con vitalismo per far valere il proprio punto di vista e per persuadere gli altri, si scontrano e si urtano. Altre simili scene rimanolano gli stilemi pirandelliani: anche con Momina che appare quasi una Madama Pace, anche con Mariella e Loris che sembrano scambiarsi il ruolo di regista, pur mentre tutti continuano a contendersi il protagonismo e a scivolare nella discussione dissonante e insincera. Così si affaccia l'idea pirandelliana non solo dell'impossibilità di comunicare ma anche dell'impossibilità di dar luce a un'opera d'arte(-dramma), intesa pure come allegoria della creazione di un testo e/o di un personaggio che non si lascia realizzare:

- Nessuno ci sta, - disse la Nene. – Non ci sto neanche io. Si perde tempo per delle stupide storie e ancora non sappiamo che cosa si farà. Ha ragione Clara, reciteremo al buio [...]

Fu allora che arrivò Momina [...], sorrise, in quel suo modo [...]

Mariella intervenne a voce alta e chiacchiararono e risero e la Nene disse: - Roba da matti, - e del teatro non parlarono più. Adesso Momina portava lei il discorso e venne fuori la storia di un Gegé [...]

Mariella [...] s'era rimessa a riparlare del dramma, di Maria Maddalena, e si lagnava di Momina, di noi, ci accusava di mandare a monte le cose. Momina le rispose freddamente, si urtarono<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Ivi, pp. 251-52.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 253-54.

Nel romanzo i mezzi teatrali sono adoperati con finezza dall'autore (infatti, uno dei suoi ultimi sogni era di mettersi a scrivere per il teatro) non solo per seminare qua e là suggerimenti relativi alla metascrittura ma anche per presentare un mito festivo pirandelliano (ad es. in *Un matrimonio ideale*, *Prima notte*, *Marsina stretta*) in cui c'è chi ride e chi piange («Dal piano di sopra veniva un rimbombo di piedi e un gran fracasso. - Fanno anche loro carnevale, disse con un'aria seria che mi scappò da ridere. Ma dentro mi aveva colpito quella storia [... di] aver paura di vivere. Mi venne in mente la ragazza dell'albergo [Rosetta]») <sup>32</sup>, un Carnevale umoristico alla Pirandello in cui la tragedia e la commedia si perdono in un intreccio senza demarcazione, senza poter dire dove l'una finisce e dove l'altra inizia, in cui tutto al contempo appare reale e finto («dichiarò ch'era finto» <sup>33</sup>; «Torino una città finta» <sup>34</sup>), un gioco di enigmi («chiesi a che gioco giochiamo» <sup>35</sup>), di maschere («Chi fa l'amore si toglie la maschera» <sup>36</sup>), di simulazioni e dissimulazioni («se nella vita si è se stessi o si deve recitare» <sup>37</sup>), di finzioni e recite («pensai che la recita fosse già cominciata e tutto si svolgesse per finta» <sup>38</sup>); c'è chi «ci tiene alla recita e ci vede nessuna illusione» <sup>39</sup>; non c'è uno che non finge («Morelli finse [...] Io gli dissi ch'era strano che proprio gli uomini tenessero tanto all'apparenza») <sup>40</sup>; e c'è anche la Mariella attrice consapevole che recitare è fingere e che caparbiamente vuole «recitare a tutti i costi» <sup>41</sup>. Tutti indizi stilistici di come la diegesi di Pavese porta avanti un suo pirandellismo. Lo stile di questo suo romanzo si nutre abbondantemente del linguaggio pirandelliano, si avvale soprattutto di stilemi, di sintagmi, di espressioni, di vocaboli, e di parole-chiave tipici della scrittura pirandelliana. Basta pensare all'ampio uso dell'aggettivo “finto” e del verbo “recitare”.

---

<sup>32</sup> Ivi, pp. 259-60.

<sup>33</sup> Ivi, p. 225.

<sup>34</sup> Ivi, p. 228.

<sup>35</sup> Ivi, p. 291.

<sup>36</sup> Ivi, p. 246.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Ivi, p. 250.

<sup>39</sup> Ivi, p. 271.

<sup>40</sup> Ivi, p. 258.

<sup>41</sup> Ivi, p. 287.

Nell'immaginario di Pirandello e di Pavese la recita è un gioco molto "serio", anche quando nei loro racconti si intride di ironia filosofica o fantastica. La vita come recita e la recita come vita permettono a Pirandello e a Pavese di trattare una quantità di temi disparati, dalla metascrittura alla psiche umana, al sentimento cinico. E li portano a ribadire che la realtà-vita è sempre un concreto simbolo di un buffo e triste Carnevale, di una tragica farsa.

*Tra donne sole* svela un Pavese che riscrive a suo modo Pirandello, che coltiva il proprio pirandellismo su un nuovo terreno. Le descrizioni delle feste mettono l'enfasi sulla fantasmagoria di immagini che sono connesse o appartenenti alla sfera della drammaturgia e della maschera, che configurano Torino come un insolito spazio teatrale, che rendono la recita-finzione una miniera di chimere, profondamente detestate da Rosetta: «era stufa di Momina, della recita, di lei, di tutti quanti»<sup>42</sup>. Quando Pavese ritrae Clelia al mare con delle nuove amiche, usa la sua visione-riflessione che gioca sulle immagini della vita reale e della vita virtuale, dello spettacolo teatral-cinematografico, imparentandola in questo senso all'attrice Nestoroff e al *cameraman* di *Si gira*: «Quella villa era uno splendore, piena di mobili massicci e poltrone, ma tutto incamiciato, perfino i lampadari. I pacchetti di legno erano ancora incerati. - Sembrava il castello medioevale - [...] Pensavo a quei film di ragazze americane che vivono tutte in una camera, e una più vecchia che la sa lunga fa da balia alle altre. E pensavo che è tutta una finta: l'attrice che fa l'ingenua è la meglio divorziata e pagata. Ridevo tra me»<sup>43</sup>. E, quando Pavese descrive Clelia e gli amici a giocare al casinò di Saint Vincent, fa rievocare l'avventura di Mattia Pascal a Montecarlo, in un'ampia scena in cui si alternano i momenti di profonda disperazione dei perdenti a quelli di baldoria carnevalesca dei vincitori.

Dalla realtà carnevalesca di Torino Clelia, il cui "vero vizio" consiste nel piacere di starsene sola, è assorbita consciamente e inconsciamente. Ma in questo ambiente di personaggi di ricchi squallidi, di affaristi diabolici, di figurini fittizi, di artisti contraffatti, è sempre più travolta dallo straniamento: «a Torino mi succedeva

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 307.

<sup>43</sup> Ivi, p. 306.

di evitare la gente. Tanti pittori, palloni gonfiati, musicisti – dappertutto»<sup>44</sup>. Un ambiente che Pavese ritorna a smascherare con toni di umorismo sarcastico che riecheggiano quelli pirandelliani, concentrati a dissacrare il mondo artistico di Roma nel romanzo *Suo marito*. Clelia vi opera come se fosse un'anima gemella del pirandelliano Enrico IV, piazzato davanti ai suoi visitatori borghesi rivestiti, come se fosse convinta che «fingere è virtù; e chi non sa fingere non sa regnare», come stesse dicendo che per Pirandello e Pavese “fingere” è una somma “astuzia” che può produrre anche la vendetta e il male<sup>45</sup>; come se fosse dotata della virtù magica di mettersi e di togliersi la maschera alla maniera di Enrico IV per proteggersi, per sopravvivere. Anche l'indole caparbia che mostra nell'ambito lavorativo la imparenta a Enrico IV e ci fa capire che *Tra donne sole* è il romanzo più pirandelliano di Pavese.

Nello spazio di una Torino grottesca, Clelia si trova con un piede dentro e uno fuori, spaesata, estranea. È un'altra creatura pavesiana che vive dimezzata, tra due mondi, e viaggiando tra uno stato e l'altro, compresi quelli euforici e disforici: si rivela incapace di integrarsi nel mondo dell'*haute* e non è in grado di ritornare al mondo di una volta; vive tra un passato perduto e inafferrabile, e un presente effimero che la respinge. È costretta a vivere in un mondo non suo e ad accettarne contro voglia i riti, i ritmi, gli stili di vita, persino le follie. È un'emarginata in tutti i sensi, un'*esclusa* nell'accezione pirandelliana. La sua avventura si fa assurdamente paradossale e grottesca perché, dopo aver covato ardenti sogni e compiuto enormi sacrifici per raggiungere l'elisio dell'*haute*, viene a trovarcisi prigioniera, le si rivela un labirinto soffocante, un mondo mostruoso, “finto e tragico”. E così riflette la parabola della Torino alla rovescia e sfingea, che è il palcoscenico del *teatro dell'assurdo*, che fantasticamente giustappone il paradiso e l'inferno, che incredibilmente è vile e selvaggio. Ciò è reso esplicito dall'azione bestial-diavolesca di Febo che seduce Clelia: «L'ebbi addosso come un diavolo e strappò le coperte. S'agitò poco e fu subito fatto. Momina non era ancora rientrata che Febo era già in

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 287.

<sup>45</sup> L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, vol. II, Milano, Mondadori, 1971, p. 665.



piedi accanto al letto coi peli dritti come un cane e si ravvivava la testa»<sup>46</sup>. Pirandello e Pavese convergono sul punto di credere fermamente che l'uomo è più bestia della bestia: l'uno lo drammatizza in rappresentazioni quali *Lo spirito maligno*, *Zia Michelina*, *Il Signore della Nave* e l'altro lo rende un tema inquietante anche in *Paesi tuoi* e nella *Casa in collina*. In *Nome* Pavese sviluppa il giovane protagonista Pale sulla falsariga del Ciaula pirandelliano che, vittima di un destino crudele, è più animale che uomo. Anche Pale ha una fisionomia animalesca, «con bocca da cavallo» e con «denti leonini»<sup>47</sup>; la mattina si sveglia all'«urlo lamentoso» di qualcuno; si nutre di cibi miseri e di erbe («calava dai denti il sugo verde»)<sup>48</sup>. Anche Pale, come Ciaula, fa parte della cultura primordiale in cui vale la legge della giungla, dove si comunica tramite il linguaggio non umano e le persone vengono chiamate con le urla, con le grida, con le modulazioni degli animali.

Nella visione di Pirandello e di Pavese c'è la nozione che «l'uomo è il solo animale che guadagna a vestirsi»<sup>49</sup>, ad acconciarsi, a camuffarsi. E in certe loro opere, come ad esempio la *Sagra del Signore della Nave* dell'uno e *Tra donne sole* dell'altro, il rivestimento e il mascheramento hanno finalità ben precise, compresa quella di aumentare il grado della teatralità, specie dell'atmosfera carnevalesca.

Essendo Clelia una sarta di alto valore e di gusto, non può dare attenzione a come le persone tengono ad atteggiarsi, a truccarsi, a indossare questi o quegli indumenti: («Lei ha gusto ma la mia sarta mi basta... È un piacere parlare con chi vive un'altra vita»; «Momina vestiva benissimo, un tailleur grigio sotto la pelliccia di castoro, e aveva pelle massaggiata, il viso fresco»)<sup>50</sup>.

Il grottesco di stampo pirandelliano si accende quando a una festa osserva con viva curiosità una contessa e una «piccola signora» che appaiono come se fossero dei manichini o personaggi di un museo di cera, e un signore «in smoking con berretto

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 276.

<sup>47</sup> Ivi, II, p. 86.

<sup>48</sup> Ivi, p. 87.

<sup>49</sup> Ivi, p. 230.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 254-55.

rosso»<sup>51</sup>; a volte, si sente a disagio in compagnia di individui stravaganti e camuffati come divi «esposti in una vetrina»<sup>52</sup>. L'umorismo alla Pirandello prende di mira anche i giovani che seguono la moda, i loro modi effeminati di imbellettarsi, facendo anche uso dei “profumi”. E si tratta di un umorismo teso a mettere in risalto messaggi esistenziali, psicologici, soprattutto sottolineando come l'adornarsi è un modo di costruirsi, di darsi un'altra personalità, di essere quello che non si è o di recuperare quello che si era, in una dimensione in cui l'elemento dello spazio-tempo svolge un ruolo primario. Se Pirandello ci regala una «vecchia signora» che si riveste da giovane alla moda, forse per acquistare un nuovo compagno, o forse per ripescare il tempo favoloso della «bella estate» che non ha mai avuto, Pavese ci offre una giovane Nene che si riveste da “bambina” e secondo una Momina sua rivale, lo fa non solo per «innamorarsi, sbronzarsi» ma anche per prostituirsi<sup>53</sup>.

Questo mondo falso e abietto di Torino è il bersaglio delle stroncature ciniche di Momina, figlia di nobili che vive separata dal ricco marito. Clelia, una pirandelliana che si porta con frequenza davanti allo specchio (incluso quello delle vetrine: «indugiavo davanti alle vetrine»<sup>54</sup>; «Parlavo allo specchio»<sup>55</sup>; «rividi la mia faccia allo specchio»<sup>56</sup>), che comprende con compassione come «ciascuno è fatto a suo modo»<sup>57</sup>, che capisce l'importanza di “fingere” per (soprav-)vivere («Mentre giravo nei corridoi, per calmarmi mi ripetevo: ‘Brutta stupida. Così impari a voler esser un'altra’. Credo che fossi anche arrossita. Mi fermai davanti allo specchio»)<sup>58</sup>, si trova a suo agio in compagnia di Momina e di Rosetta, anche scherzando, mangiando e bevendo «misteriosi vini». È un trio di donne che rappresentano i lati disparati di un io scisso, i risvolti personali di Pavese: Momina, lo spirito nichilista; Clelia, il mito della solitudine e l'anima ostinata, egoistica, narcisistica («se volevo

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 234.

<sup>52</sup> Ivi, p. 266.

<sup>53</sup> Cfr. p. 326.

<sup>54</sup> Ivi, p. 223.

<sup>55</sup> Ivi, p. 232.

<sup>56</sup> Ivi, p. 242.

<sup>57</sup> Ivi, p. 325.

<sup>58</sup> Ivi, p. 271.

qualcosa, ottenere qualcosa dalla vita, non dovevo legarmi a nessuno, dipendere da nessuno»<sup>59</sup>; «Non si può amare un altro più di se stesso. Chi non si salva da sé, non lo salva nessuno»<sup>60</sup>); Rosetta, la coscienza della disperazione e del «vizio assurdo», di chi «aveva letto tutto»<sup>61</sup> e di chi sa «che la vita è difficile»<sup>62</sup>. Clelia ha pietà per la situazione di Rosetta, specie quando la vede, alla maniera dei personaggi strambi di Pirandello (Enrico IV, Vitangelo Moscarda, Fausto Baldini ecc.), bollata dagli altri come una «pazza, pazza secca»<sup>63</sup> («Se avessi io una figlia che mi fa questi giochi l'avrei già chiusa in un convento»<sup>64</sup>), o quando la vede, non diversamente da tanti tormentati personaggi pirandelliani (cfr. *Suo marito, Uno, nessuno e centomila, Chi fu* ecc.), in preda alla distrazione e ai pensieri morbosi, e prontamente capisce che, con questo modo di essere, Rosetta si contraddistingue dal suo mondo artificiale e assurdo. Tra loro subito si stabilisce una relazione confidenziale:

m'aveva condotto di sopra, su un terrazzo, dove - mi disse - da bambina si confinava ore e ore per leggere e guardare le cime degli alberi. Laggiù c'era Torino - mi disse - e nelle sere d'estate da quel cantuccio lei pensava [...] ai visi che un giorno avrebbe conosciuto.

- Sovente ingannano, - le dissi, - non crede?

Lei disse: - Basta guardarli dentro gli occhi. Negli occhi c'è tutto.

- C'è un altro modo, risposi, - lavorare con loro. La gente lavorando si tradisce<sup>65</sup>.

Come certi adolescenti pirandelliani, Rosetta è il paradigma di una personalità complessa. In vari momenti Rosetta ricorda a Clelia che è una creatura matura e non più una «che gioca con la bambola»<sup>66</sup> e le racconta particolari della propria vita: dal meditare il suicidio una notte in balia della solitudine che instilla spavento, ribrezzo, disperazione («Rosetta, stupita, mi disse [...], l'idea di esser sola [...], di attendere

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 224.

<sup>60</sup> Ivi, p. 240.

<sup>61</sup> Ivi, p. 302.

<sup>62</sup> Ivi, p. 331.

<sup>63</sup> Ivi, p. 230.

<sup>64</sup> Ivi, p. 299.

<sup>65</sup> Ivi, p. 279.

<sup>66</sup> Ivi, p. 307.

distesa nel letto il mattino, le riusciva insopportabile [...], non poteva far nulla, e trovandosi nella borsetta il veronal...»<sup>67</sup>; all'avventura amorosa avuta con Momina, singolare nella narrativa nostrana di quel tempo («Mi guardò, magra, con quegli occhi di gatto [...] - Che cosa mi fa dire Oitana [...] Non mi vergogno. Sa com'è tra ragazze. Momina è stata il mio primo amore. Tanti anni fa, prima che si sposasse... Adesso siamo amiche»)<sup>68</sup>, e poi Momina ne dà con linguaggio ermetico una versione diversa e a metà: «“mi entra in camera [...] Lei allora volle far la coraggiosa, ma le è rimasta l'impressione e mi considera... qualcosa... come il suo specchio. Capisci?” Capivo. La storia era così assurda che doveva esser vera. Ma non aveva detto tutto, era chiaro»<sup>69</sup>. L'avventura lesbica sembra un altro espediente con cui l'autore esplora con ansia pirandelliana oltre i ritmi normali delle cose e della natura, vuole andare oltre i confini di certi tabù, precisare un atto di contestazione e di evasione. È un'avventura che ha segnato la vita di Rosetta, e che rende non sempre disteso l'attuale rapporto delle due amiche. Come testimonia la scena in cui Momina rimprovera duramente l'amica («gli occhi ossuti di Rosetta si empivano di lacrime»)<sup>70</sup> per non essere stata capace neanche di suicidarsi:

- Io... ti odio, - balbettò Rosetta, ansante.

- Ma perché? - disse Momina seria, - di che cosa mi rimproveri? di essere stata troppo per te, o troppo poco? [...] Dicci almeno che cosa si prova. A chi si pensa in quel momento. Ti sei guardata allo specchio? [...]

Rosetta disse che non s'era guardata allo specchio. Non ricordava se nella stanza c'erano specchi. Anche allora aveva spento la luce. Non voleva veder niente, nessuno, soltanto dormire. Aveva un grosso un terribile mal di testa. Che a un tratto era passato, guarito, lasciandola distesa e felice. Com'era facile, le pareva un miracolo. Poi s'era svegliata, all'ospedale [...]

- Seccata? - mormorò Momina.

- Uh, - disse Rosetta -, svegliarsi è orribile.

- Ho conosciuto una cassiera a Roma, - dissi -, che a forza di vedersi allo specchio, lo specchio dietro il banco, diventò pazzo... Credeva di essere un'altra.

Momina disse: - Bisognerebbe vedersi allo specchio... Tu Rosetta non hai avuto il coraggio<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 291.

<sup>68</sup> Ivi, p. 292.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 309-10.

<sup>70</sup> Ivi, p. 288.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 288-90.

Se Rosetta non si guarda allo specchio è perché, come accade a certi personaggi pirandelliani quale Enrico IV, ha una limpida coscienza di essere differente dagli altri, di non essere un caso clinico d'infermità mentale, di essere se stessa e anche un'ingenua che prende le cose con viscerale serietà e che è artefice del proprio destino, come lo è anche Clelia: «Quest'è un destino come un altro [...], e me lo sono creato io»<sup>72</sup>. Come per vari personaggi pirandelliani (ad es., in *Sogno (ma forse no)*) e pavesiani, compresa Rosetta, svegliarsi è un avvenimento “orribile” perché si aprono gli occhi alla realtà orrenda, a tutto ciò che produce l'orrore traumatico, il perturbante. Pavese lo ribadisce con il punto di vista di un “gobbo” che conversa con Rosetta che, mentre descrive la remota società primordiale dei “negri del Tombolo”, in realtà sta mettendo a nudo la nostra incredibile società contemporanea, simboleggiata dall'*haute* torinese: «Le diceva: - Erano sempre ubriachi di liquori e di droghe. Di notte facevano orge e si tiravano coltellate. Quando una ragazza era morta, la sotterravano nella pineta e ci appendevano alla croce le mutandine e il reggiseno. Giravano nudi, - diceva. - Erano primitivi autentici [...] Lei disse: - Le stesse cose si fanno a Torino»<sup>73</sup>. Un altro passo esemplare della sua scrittura che si basa sull'ironia morale, la linfa di ciò che Pirandello chiama *il sentimento del contrario*. Sentimento vissuto non solo da Clelia e Rosetta, ma anche da tanti altri personaggi dei racconti pavesiani (ad es., in *Ciau Masino*). Sentimento che in sostanza è espressione del *sentimento tragico della vita*, simboleggiato drammaticamente dal suicidio non solo di una folla di personaggi pirandelliani che si ribellano a un destino crudele, ma anche di Rosetta, che viene trovata morta in una camera d'affitto, e qui culmina la sua immagine di vittima di un mistero assurdo, descritta con toni di elegia, pietà, poesia. Con questo epilogo Pavese chiude la struttura circolare del racconto, prediletta da Pirandello, e rende Rosetta la sua maschera spettrale. Come si nota in tante trame pirandelliane in cui due o più personaggi rappresentano le particelle della coscienza disintegrata di Pirandello, in *Tra donne sole* Rosetta è la parte fragile di Pavese, Clelia ne è la parte stoica. Sono

---

<sup>72</sup> Ivi, p. 296.

<sup>73</sup> Ivi, p. 333.

parti emblematiche delle inquietudini di un io in cerca di un angolo di serenità. E Pavese, più appare convinto che l'unica serenità(-salvezza) si trova nell'abbracciare la morte, più si sforza di credere che tale serenità(-salvezza) possa essere trovata con il ritorno al luogo natio e quindi al tempo favoloso dell'infanzia: un'illusione che non ha quasi mai esiti felici, anche perché trascina sempre più nel baratro della crisi, come suggerisce anche la vicenda di Anguilla, protagonista di *La luna e i falò*.

Il pirandellismo di Pavese è la linfa di tanti suoi racconti. Soprattutto quelli incentrati sulla crisi dell'io, spesso in balia della disintegrazione e della moltiplicazione, in cerca di se stesso o di qualcosa che non riesce a trovare, ascrivibile anche alla personalità mutevole di una sua stagione passata. Questo avviene quando Pavese sviluppa il suo pirandellismo riscrivendo i miti classici nei racconti dei *Dialoghi con Leucò*, cosa che Pirandello fa fin dall'opera d'esordio, *Mal giocondo*.

*Franco Zangrilli*

## Ipazia e la parola

Sulla traccia degli studiosi Silvio Ramat<sup>1</sup>, Giovanni Raboni<sup>2</sup>, Giancarlo Quiriconi<sup>3</sup>, Roberto Palazzi<sup>4</sup>, Antonio Ulivi<sup>5</sup>, Anna Panicali<sup>6</sup> e Stefano Verdino<sup>7</sup>, si

---

<sup>1</sup> S. RAMAT in un articolo pubblicato sulle pagine del «Corriere del Ticino» il 10 febbraio del 1972, intitolato *Per una storia di Luzi*, paragonava l'illusione ellenica rappresentata dal personaggio di Ipazia con l'illusione del platonismo rinascimentale che originò *Il Cortegiano* di Baldassar Castiglione, al quale Luzi aveva dedicato un saggio intitolato *Un'illusione platonica e altri saggi*. Ramat sottolineava il fascino esercitato su Luzi dal platonismo del *Cortegiano*, dalla sua sublime absolutezza, e contestualmente segnalava per primo lo scarto e il cambiamento in atto nel dramma teatrale *Ipazia*, con il quale si verifica nella poetica luziana l'abbandono di quel mondo ideale e perfetto a favore dell'occasione empirica, della prassi, del relativo integrale. Ramat coglieva, inoltre, la linea di sviluppo dell'andamento sermonale, in senso oraziano, da *Nel magma* a *Il libro di Ipazia* e individuava nella caoticità di Alessandria il perdurare della fase magmatica.

<sup>2</sup> Anche G. RABONI in un articolo intitolato *Ipazia cade sbranata dai barbari cristiani*, pubblicato su «La Stampa» il 21 ottobre del 1978, oltre a evidenziare il grande valore stilistico e formale di questo poemetto per i suoi «versi prosastici e solenni, cauti e balenanti», sottolineava come in *Ipazia* si coagulassero in «un parlato ritmico alto, densissimo e incalzante» le inquietudini e le tensioni dialogiche già rintracciabili a partire da *Nel magma*.

<sup>3</sup> G. QUIRICONI con l'articolo intitolato *E un messaggero venne a Ipazia*, pubblicato sulla rivista «Libri oggi» il 6 ottobre del 1978, si soffermava a sua volta sullo stretto legame, sulla consequenzialità tra la forma dialogata di *Su fondamenti invisibili* e il testo teatrale in esame; isolava, inoltre, nei due personaggi principali, Ipazia e Sinesio, i simboli complementari della necessità e della speranza. Vi tornava poi a distanza di dieci anni, nel 1988, per indagare *Origini e senso di una esperienza teatrale*, con una riflessione pubblicata in *Omaggio a Mario Luzi* (Comune di Scandicci), nella quale affermava che l'esperienza teatrale di Luzi nasce da un lungo lavoro di indagine e di riflessione sul senso del tragico nella contemporaneità, ben distinto e non riconducibile agli archetipi e alle tipologie della classicità, fondati sullo scontro grandioso di forze contrapposte e irriducibili. Ribadiva poi la continuità tra il dialogo dell'io poetico con l'altro da sé, della pluralità di voci e del serrato domandare presenti in *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili* con l'esordio teatrale di Luzi, nel quale l'io poetico si eclissa per dare voce all'altro da sé, per individuare oltre la linearità del tempo umano (la storia), una verticalità intrinseca a ogni dato della realtà.

<sup>4</sup> R. PALAZZI nell'articolo apparso sul «Corriere della sera» il 26 luglio del 1979, inserendosi nella linea critica dei sopracitati studiosi, salutava con entusiasmo l'approdo di Luzi al teatro, titolando appunto *Quando il poeta diventa drammaturgo*, e ne coglieva l'aspetto di naturale sviluppo di una linea poetica da lungo tempo attiva e caratterizzata da un «gusto naturale per il recitativo» e dalla tendenza a «un teatro interiore».

<sup>5</sup> A. ULIVI nel 1988 segnalava fin dal titolo, *Mario Luzi dalla poesia al teatro*, l'importanza di tale passaggio in un articolo pubblicato in «Quaderni di città di vita», nel quale lo studioso collegava l'esigenza teatrale del poeta toscano con il suo rovello religioso, la sua fede «agonica». Individuava l'origine di tale passaggio nella crisi di insufficienza e di inadeguatezza della poesia, che dapprima diventa invocazione di significato per poi diventare dialogo, tensione alla verità, incontro con l'Altro nelle opere teatrali. Per Ulivi l'azione scenica è immersione nel reale, è rapporto, comunicazione e conoscenza diretta nei confronti dell'Essere, del Logos, di Dio, in altri termini è Rivelazione. Alla base di tale ipotesi genetica, per Ulivi, sta il dialogo tra Ipazia e Una voce, laddove Una voce rappresenta l'oggettività del Divino che irrompe a dare significato.

<sup>6</sup> Anche A. PANICALI in un capitolo del proprio *Saggio su Mario Luzi* del 1991, nella sezione intitolata *Un luogo della mente*, indicava il teatro di Luzi come una continuazione del discorso poetico polifonico, dialogico, interrogativo, svolto con la contrapposizione di più «*personae*», già avviato in *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*. Definiva poi il teatro di Luzi un «luogo della mente», nel quale si raccolgono ed esprimono dubbi e riflessioni, il pensiero nel suo farsi ed esprimersi in parola.

può mettere in evidenza la linea di sviluppo continuativa e la forte sintonia tra questa prima opera teatrale e le due raccolte poetiche precedenti di Mario Luzi: *Nel magma* (1961-1963) e *Su fondamenti invisibili* (1960-1970). Temi, situazioni ed elementi comuni si delineano e si declinano, infatti, in maniera diversa: nella prima, *Nel magma*, è presente una spiccata vocazione dialogica; la «polifonia di voci», già evidenziata dai suddetti critici, si organizza e si esprime in incontri tra persone precise e in luoghi ben definiti, caratterizzati da una spiccata vocazione scenica; nella seconda raccolta, invece, il dialogo concreto diventa ansia di significato, grido di domanda, dialogo ideale tra mente, cuore, memoria e persone care, la vocazione scenica sparisce, le coordinate temporali e spaziali tendono a sfocarsi, a confondersi in una dimensione onirica.

Il *sermo merus* oraziano, dichiarato in apertura a *Nel magma*, si evolve in uno stile nitido, contratto ed essenziale alla Rebora nei *Tre temi*, per poi assumere un andamento poematico nei *Tre poemi*, in una poesia narrativa che ricorda i *Fours Quartes* di T. S. Eliot e *I mari del Sud* di Pavese<sup>8</sup>.

In *Ipazia*, infine, trova compimento «la forza drammaturgica che si sprigiona dalla contesa per l'appropriazione della materia, tra la rappresentazione *in obiecto* e l'affabulazione poematica»<sup>9</sup>, per dirla con Luzi stesso, così come si esprimeva nel primo dialogo teatrale, pubblicato postumo, *Pietra oscura*, secondo quanto evidenziato di recente da Daniele Piccini<sup>10</sup> durante il Convegno presso l'Università Cattolica di Milano in occasione del centenario della nascita del poeta.

---

<sup>7</sup> S. VERDINO, *Poesia dovunque. Analisi di Nel magma*, in «Nuova Corrente», XXXVII, 1990, pp. 3-38.

<sup>8</sup> M. LUZI, *Il valore ciclico di una autobiografia dei sentimenti*, in *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari*, «istmi», 33, 2014, pp. 77-78. È emerso da questo articolo scovato da Stefano Verdino tra le pagine della rivista «Libri nuovi. Bimestrale Einaudi di informazione libraria e culturale», I, 3, dicembre 1968, p. 4, che Luzi fu lettore postumo della lirica di Pavese; pertanto, non sussiste la possibilità di un influsso del verso lungo del poeta piemontese su quello del poeta toscano. Vi si legge in apertura: «Per quanto possa considerarmi quasi suo coetaneo, la mia conoscenza dell'opera di Pavese è tutta a posteriori. Non che a suo tempo non avessi letto almeno qualche suo libro, ma anche per l'inesistenza di rapporti personali – impensabili del resto, è quasi ovvio – il senso della sua figura mi sfuggiva, sebbene ne avvertissi frammentariamente l'intensità. Sono anche io un lettore postumo».

<sup>9</sup> M. LUZI, *Il purgatorio. La notte lava la mente*, Genova, Costa&Nolan, 1990, p. 75.

<sup>10</sup> D. PICCINI, *Sull'elaborazione di Nel magma*, in *Mario Luzi. Un viaggio terrestre e celeste*, a cura di P. Baioni e D. Savio, Roma, Edizioni di letteratura, 2014, pp. 3-19.



Gli elementi tematici di continuità tra *Ipazia* e le due raccolte poetiche, *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili*, che tra l'altro nella loro fase ideativa e compositiva risultano da invertire cronologicamente rispetto all'ordine di pubblicazione, dato non trascurabile in un discorso di indagine circa l'evolversi del discorso poetico luziano dalla monodia alla polifonia fino al dialogo e al teatro, sono numerosi e vari.

Il primo elemento comune, emergente con viva drammaticità, è appunto la struttura del dialogo, un incontro doloroso tra un uomo e una donna, tra il poeta e una figura femminile, dialogo che, non a caso, costituisce anche il primo nucleo della genesi testuale del dramma *Ipazia*, come afferma Luzi stesso in *Fu così che*<sup>11</sup>, nell'introduzione alla *pièce* teatrale. Passando in rassegna le liriche<sup>12</sup> si trova, infatti, come tema ricorrente da *In due*: «- Aiutami - e si copre con le mani il viso/ tirato, roso da una gelosia senile,/ che non muove a pietà come vorrebbe ma a sgomento e a orrore»; «L'amore snaturato, l'amore infedele al suo principio», «Perché difendere un amore distorto dal suo fine,/ quando non è più crescita/ né moltiplicazione gioiosa d'ogni bene/ ma limite possessivo e basta». In *Pensiero fluttuante della felicità* si legge inoltre: «Tu che avevi in me il tuo bene», così come nel dramma *Ipazia* ritorna con parole poco variate il tema di una felicità conclusa, di un bene finito: «Ma avevi in me, dicevi, la misura della vita,/ trovavi in me la giustizia dei tuoi pensieri./ Ti piaceva la mia solidità di donna che ti richiamava al vero»; oppure «se n'è andata: Con il suo destino infido che l'ha giocata,/ con il trabocchetto d'amore irreparabilmente possessivo in cui è caduta»; «Il nodo infatti... Talora diventa un cappio che ci stringiamo addosso/ con i nostri movimenti d'annegati»; e ancora «Mi

---

<sup>11</sup> Cfr. M. LUZI, *Fu così che*, in *Libro di Ipazia*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 41: «Inopinatamente buttai giù alcune frasi di un dialogo e questo dialogo con le sue alternanze di ritmo andò fino in fondo: due persone parlavano del loro amore e della trasformazione non equanime e non uniforme che aveva subito: un doloroso contrasto in cui si esprimevano nella loro voce rispettiva e subito inconfondibile due persone, due esistenze con le loro ragioni [...] fatto sta che all'improvviso furono le voci di Sinesio e di Jone e queste trascinarono nel loro diverbio le voci di altri che riconoscevo come figure storiche o possibili che si dibattevano intorno a loro».

<sup>12</sup> Per tutte le citazioni delle liriche di Luzi si fa riferimento a *Luzi. L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Arnoldo Mondadori, 1988.

rimproveri il mio amore? Ti fa paura?/ Non dico questo, dico: non tramutarlo in una rete/ dove guizzano in cattività come pesci moribondi».

Si riscontra una notevole vicinanza tematica tra questi ultimi versi citati, tratti dal dialogo tra Jone e Sinesio, e la poesia *In due* da *Nel magma*, nella quale sono a confronto, dialoganti, al limite del non dialogo, dell'incomprensione, due voci, una maschile e l'altra femminile, proprio come nel «doloroso contrasto», con probabili risvolti autobiografici, dei due personaggi della *pièce* teatrale.

Sulla casistica del dialogo in *Nel magma* e sulle sue declinazioni all'insegna dell'agonismo, dell'antagonismo, dell'intesa, della dimensione privata, politica o civile, si rimanda al già citato saggio di Stefano Verdino dedicato all'analisi di *Nel Magma* e si scoprono, per dirla con l'italianista genovese, «nell'articolazione dello spazio, nell'impegno narrativo e anche drammatico» di questa raccolta poetica, gli elementi primi e fondanti di *Ipazia*. Ad esempio, la varietà tipologica dei dialoghi di *Nel magma* evidenziati da Verdino (politico e civile in *Presso il Bisenzio*, privato in *Il giudice*, ideale in *Tra notte e giorno*, sulla crisi di coppia in *In due*, sull'alterco in *Tra quattro mura* e anche sugli incontri in *D'intesa*, *Ménage*, *Nel caffè*, *Prima di sera*) si ritrova, scena per scena, in *Ipazia* e poi in *Il messaggero*: il tema politico, infatti, attraversa le parole del prefetto Oreste, di Gregorio e successivamente quelle di alterco di Demetrio e Dionigi; il dialogo privato si trova nel diverbio tra Jone e Sinesio, nell'incontro tra gli amici Sinesio e Gregorio, nell'affettuoso addio tra Ipazia e il discepolo; infine, il dialogo ideale è presente nella funzione meditativa affidata al Prologo e all'Epilogo e nella riflessione pensosa di Sinesio, in apertura del *Messaggero*, e più in generale nel tono di autoanalisi del secondo tempo drammatico. Conferma della *Stimmung* persistente tra *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili* e l'opera drammatica in questione (inevitabile anche per motivi cronologici sincronici di stesura) è il ricorrere, in maniera simile, sempre variata e accresciuta dal tempo, dal dolore e dall'esperienza, di alcune costanti tematiche ben individuabili: la mancanza d'amore, che si tramuta inevitabilmente in violenza e nella necessità di un messaggio e di una testimonianza di più amore; la denuncia e l'autodenuncia

dell'errore della fissità del giudizio, solitamente affiancata alla tensione drammatica al mutamento, al lasciare sempre aperta la possibilità del riscatto, per non cadere nell'inferno, che è, per dirla con Luzi, «il luogo e il tempo in cui la speranza è definitivamente delusa»<sup>13</sup>; il tema della divisione e della tensione all'unità, all'armonia, assieme a quello della continua metamorfosi del farsi e disfarsi del reale e del suo tendere a un grumo oscuro, misterioso ed enigmatico: l'origine continua, la sorgente perenne. Da segnalare è, inoltre, anche il tema del sogno, di immagini tra sonno e veglia, tra notte e alba, di confusione labirintica in cui si manifesta un dono inopinato, una Voce «antica/ più umana dell'uomo», «una fonte di Grazia inesauribile—ad matutinum, au *Cristus venit*», come si legge in calce a *Il pensiero fluttuante della felicità*.

Di una certa importanza è, inoltre, il tema della comunicazione di parole e della Parola attraverso la voce, una voce probabilmente Altra che si rivela in modo inatteso in alcuni elementi naturali; in *Nel magma* si legge significativamente: «Il fiume allora ha una voce sola/ o vitale o mortale chi l'ascolta/ ha un cuore solo o grave o tempestoso./ Tu che tieni stretto il filo/ di rete nel labirinto/ dove sei che si scinde in tante voci/ la voce che mi guida – esclamo io/ compagno fedele o ombra» (*Il fiume*); oppure voce che si comunica di primo mattino tra sonno e veglia e invocata: «Voce che trasale dal sonno/ dai dedali del risveglio.../ Dammi tu il mio sorso di felicità prima che sia tardi/ mi chiedo io tra il sonno non sapendo altro di lei/ se non oscuramente che un dolore antico quanto l'uomo/ l'incalza e l'accompagna/ e avverto intanto la notte nel suo ultimo,/ più frenetico balzo verso l'alba.../ E vedo di lì a poco, mentre un po' dormo e un po' penso,/ un'acqua meravigliosa» (*Pensiero fluttuante della felicità*).

Anche in *Ipazia*, nella didascalia della terza scena, intitolata non a caso «dormiveglia di Ipazia», il lettore-spettatore è introdotto nel bel mezzo di una rivelazione: Una voce la esorta al sacrificio totale di sé perché la verità sia comunicata, testimoniata nel mondo. Ipazia, infatti, ha il compito di comunicare la

---

<sup>13</sup> M. LUZI, *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p. 19.

verità con la luminosità e l'ardore del fuoco della sua predicazione in Alessandria: «Niente si addice alla parola più che la temperatura del fuoco», perché è consapevole che «il pensiero senza parola è niente/ la verità non comunicata s'inaridisce e si corrompe». Con il suo sacrificio Ipazia comunica a Irene, altro personaggio femminile della *pièce*, un'eredità importante: «Solo una lunga vita matura la parola/ e solo la prova la giustifica». Significativa in tal senso è la nota che Stefano Verdino ha scritto per presentare la pubblicazione di un appunto inedito di Mario Luzi su *Ipazia*<sup>14</sup>, nel quale si evidenzia in forma di brevissimo autocommento come il percorso poetico di Luzi si delinei, per dirla con Verdino, a partire da una «fase ermetica, con un linguaggio dall'effetto convulso e visionario, antirealistico, fino ai passaggi successivi di un recupero di un linguaggio di comunicazione non più di proprietà individuale»<sup>15</sup>. Una parola condivisa, una parola da comunicare, da gettare come un seme e da diffondere è, infatti, il compito lasciato da Ipazia a Sinesio in *Il messaggero*.

Ecco che *Ipazia*, personaggio femminile identificabile con Cristina Campo, studiosa per la quale fu fondamentale il «sapore massimo di ogni parola»<sup>16</sup>, con la sua morte rappresenta il sacrificio della poesia ermetica, della «perfetta geometria del suo pensiero», della parola filosofica pura del platonismo e del *logos* greco, a favore di una Parola intesa come testimonianza, comunicazione e apertura a «tutta l'enorme distesa del diverso, del brutale, del violento». Significativo è scoprire, sempre grazie a Stefano Verdino, che nel 1977 (25 settembre 1977)<sup>17</sup> sulle pagine dell'«Osservatore

---

<sup>14</sup> M. LUZI, *Appunto inedito su Ipazia con una nota di Stefano Verdino*, in *Figure di Ipazia*, Roma, Aracne, 2014, pp. 159-63.

<sup>15</sup> Ivi, p. 161.

<sup>16</sup> Sulla possibile identificazione tra Ipazia e Cristina Campo si legga il contributo della scrivente *Dalla storia alla scena: il "Libro di Ipazia" di Mario Luzi*, in Atti del Congresso Nazionale ADI, Alghero-Sassari, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, ADI Editore, 2014, leggibile online al seguente indirizzo: [www.italianisti.it](http://www.italianisti.it); riferimenti al tema sono contenuti anche in *La città e la donna nel "Libro di Ipazia" di Mario Luzi*, leggibile in *Figure di Ipazia*, a cura di G. Sertoli, "Studi e testi di Palazzo Serra", Roma, Aracne, 2014, pp. 143-58.

<sup>17</sup> Nel già citato *Appunto inedito su Ipazia con una nota di Stefano Verdino* si legge che un'anticipazione del dialogo tra Sinesio e Dionigi, scena seconda, fu pubblicato sulle pagine dell'«Osservatore romano» in occasione dell'ottantesimo compleanno del pontefice e preceduto dalla seguente dedica: «Da un mio poemetto drammatico del tutto inedito, ispirato a Sinesio, vescovo di Cirene in un tempo terribile, ho isolato questo brano che dedico con affetto a Paolo VI nel suo ottantesimo».

Romano» Luzi dedicava a Paolo VI, nella ricorrenza del suo ottantesimo compleanno, una scena del *Messaggero*, poemetto drammatico non ancora pubblicato, ispirato alla figura di Sinesio, che, come Paolo VI, fu nella storia della chiesa cattolica uomo del dialogo, incline all'apertura e alla comunicazione.

*Rosanna Pozzi*

***La tradizione italiana dell'haiku***  
***in un calendario poetico contemporaneo***

Come ben sanno gli appassionati del genere, l'*haiku* è un componimento poetico nato in Giappone, che si è sviluppato in particolare nel cosiddetto Periodo Edo (1603-1868), a partire dal Seicento: allora, il genere era adoperato soprattutto per descrivere la natura e gli eventi umani direttamente connessi al ciclo delle stagioni.

Generalmente, è composto da tre versi e consta di diciassette cosiddette “more” (cosa diversa dalle nostre sillabe), secondo lo schema 5/7/5, ma alcuni maestri sia giapponesi sia italiani hanno preferito, nel tempo, adottare uno schema più libero: ad esempio, hanno aderito alla “scuola del verso libero” i maestri giapponesi Hekigodo, Hosai e Hosha, ma anche il nostro Ungaretti.

In Italia, come ben sappiamo, l'interesse per la cultura giapponese risale alla fine dell'Ottocento, anche se una delle prime raccolte di poesie giapponesi tradotte (intitolata *Note di Samisen*) apparve nel 1915 (non a caso) per Carabba (editore abruzzese notoriamente aperto alle suggestioni provenienti dall'Oriente, specie nelle sue fortunate collane fondate da Papini), ad opera di Mario Chini (1876-1959), autore, a sua volta, di *haiku*, editi postumi a Roma nel 1961 (*Attimi*).

Una rivista come la purista «La Ronda» ovviamente non poteva apprezzare un tipo di poesia simile e nel 1921 vi comparvero critiche alla moda “*Hai-kai*” giapponese che si stava diffondendo in Europa, specie in Francia e in Spagna; negli anni successivi, invece, i futuristi – come è comprensibile – lodarono l'immediatezza e la velocità dello stile *haiku*.

Il giovane d'Annunzio aveva pubblicato, già tra il 1885 e il 1890, dei versi che si rifacevano alla metrica giapponese *tanka* di 31 more (5-7-5-7-7); per esempio, l'*haiku* dal titolo *Outa Occidentale*: «Guarda la Luna/ tra li alberi fioriti;/ e par che

inviti/ ad amar sotto i miti/ incanti ch'ella aduna.// Veggo da i lidi/ selvagge gru  
passare/ con lunghi gridi/ in vol triangolare/ su 'l grande occhio lunare».

Arrivando al citato Ungaretti, anche alcune poesie del suo primo Ermetismo (come *Notte di maggio*, *Tramonto*, *Universo*, *Soldati etc.*) sembrano rifarsi allo stile *haiku*: in particolare, certa critica ha notato le differenze fra la metrica di quelle edite nel 1915 sulla futurista «Lacerba» e quella dei versi usciti nel 1916 su «La Diana», rivista sulla quale proprio in quel periodo apparvero anche delle poesie giapponesi di Harukichi Shimoi, amico di d'Annunzio. La forma dell'*haiku* si ritrova, infatti, in varie poesie e strofe del biennio 1916-1917, prevalentemente nella forma 7-5-7: tali versi, com'è noto, sono inclusi nella silloge *L'Allegria*, legata all'esperienza della guerra di trincea e al senso di precarietà da essa innescato<sup>1</sup>.

Antonio Contoli (in arte Fiorenere) mi pare si attenga costantemente allo schema tradizionale 5/7/5, il che, in un'ipotetica lettura consequenziale dei suoi *haiku*, gli permette di ottenere un effetto complessivo a mo' di nenia, che pure esercita la propria fascinazione sul lettore: volendo – mi si passi il paragone –, potremmo anche considerare ogni *haiku* come una sorta di grano di un rosario, in una recita che assume un carattere quasi litanico, come quella di un rito. Anche uno degli *haiku* più intensi conforta in tale interpretazione: «come radici/ le dita delle mani/ strette in preghiera»<sup>2</sup> (18 febbraio); e Contoli stesso suggerisce il ritmo della «cantilena»<sup>3</sup> associato al mare d'inverno, nell'*haiku* del 24 febbraio (senza contare che varie sono le poesie dedicate all'atto del pregare, nel libro).

D'altro canto, l'idea del Calendario che prevede un *haiku* per ogni giorno dell'anno può, in qualche modo, essere ricondotta alla forma del breviario. E

---

<sup>1</sup> Alcuni studiosi ritengono anche *Ed è subito sera* di Quasimodo un esempio di *haiku*, sebbene le differenze di poetica siano marcate; anche Saba si può annoverare tra i poeti del nostro Novecento forse influenzati da questo stile, specie per quanto concerne alcune poesie composte durante la guerra, tra il 1915 e il 1918. Da non dimenticare la raccolta bilingue (inglese/italiano) di 91 pseudo-*haiku* di Zanzotto dal titolo *Haiku. For a season/per una stagione*, la cui stesura risale alla metà degli anni Ottanta (ed. Chicago, University Of Chicago Press, 2012); e le poesie *haiku* di Sanguineti, comparse nelle raccolte *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004* (Milano, Feltrinelli, 2006) e *Corollario: [poesie 1992-1996]* (Milano, Feltrinelli, 1997). Anche Franco Battiato ha intitolato un brano *Haiku*, l'ultimo dell'album *Caffè de la paix* del 1993.

<sup>2</sup> FIORENERO, *CalendHaiku*, Roma, La Ruota edizioni, 2018, p. 60.

<sup>3</sup> Ivi, p. 67.

l'analogia non mi appare peregrina, dato che, come si dirà meglio in seguito, c'è una forte connessione fra la poesia degli *haiku* e, ad esempio, la filosofia buddista. Così come è forte il nesso tra la ciclicità delle stagioni dell'anno e l'idea del calendario, che insieme evocano una temporalità circolare e non lineare, e dunque al di fuori della Storia, che pone il lettore di *haiku* in una dimensione quasi atemporale.

Il termine "*haiku*" risale al XIX secolo ed è stato coniato dallo scrittore giapponese Masaoka Shiki (1867-1902): prima si chiamava *hokku*, ossia 'strofa d'esordio', perché probabilmente consisteva nella prima strofa, appunto lo *hokku*, di un *renga*, un componimento poetico a più mani.

L'*haiku* ha rappresentato per secoli una forma di poesia popolare, grazie alle sue doti di immediatezza e di apparente semplicità: non ha titolo e non è caratterizzata da artifici retorici; pertanto, era diffusa davvero in tutte le classi sociali. Richiede, di certo, il dono della sintesi e la capacità di condensare in un'immagine o in un pensiero una scena naturale, nell'*hic et nunc*: tale asciuttezza permette al lettore di vagare mentalmente sull'onda di quella suggestione iniziale e di completarne il senso a suo piacimento.

In ogni *haiku* è presente un riferimento stagionale (il cosiddetto *kigo* o 'parola della stagione'), che costituisce il tema principale e il cuore del componimento, ed è rappresentato da un animale, da una pianta, da un luogo o da un evento tradizionale. In tal senso, la raccolta di Contoli mi pare abbia il doppio pregio di essere, sì, rispettosa della tradizione, ma anche d'inserire degli spunti di novità: in primo luogo, mi sembra che, nonostante la presenza di numerosi elementi naturali, i suoi *haiku* si adattino giustamente a un contesto che comprende la natura ma non si limita solo a quella; il suo sguardo si allarga, infatti, a rappresentare a tutto tondo l'ambiente in cui oggi viviamo, condensando situazioni e atteggiamenti in piccoli squarci di realtà, in lampi fulminanti che, di volta in volta, illuminano dettagli dai quali risalire a dinamiche più generali.

Il moto prevalente, infatti, mi pare proprio quello tipico del metodo induttivo, che trae spunto dai dettagli e da essi si solleva a evocare problematiche od orizzonti



molto più complessi. Viaggiamo spesso, con i suoi *haiku*, dal Particolare all'Universale. Qualche esempio: «volti sbiaditi,/ figli del nostro tempo -/ infreddoliti»<sup>4</sup> (11 gennaio); oppure il vivace «giovane legna.../ scoppietta ma non scalda -/ solo un gran fumo»<sup>5</sup> (14 gennaio); «cielo di marmo – un aereo percorre/ rotte scontate» (16 gennaio), ove è da notare la voluta ambiguità di quell'aggettivo, «scontate», che può essere interpretato in due modi e che comunque riconduce al mondo di oggi e alle sue consuetudini; infine, «bianche lenzuola,/ lasciate stese al sole/sembrano vele»<sup>6</sup> (30 marzo).

Ci sono, però, anche molti *haiku* che procedono in direzione opposta, dall'Universale al Particolare, dall'asserzione agli *argumenta*: ad esempio, il suggestivo «tempi moderni -/ chiude il vecchio teatro,/ apre un discount»<sup>7</sup> (3 gennaio), omaggio a Chaplin.

Qua e là affiorano anche riferimenti più o meno espliciti alla tradizione letteraria: ad esempio, la francescana e leopardiana “sorella luna” si adegua alla contemporaneità divenendo «la superluna»<sup>8</sup> (2 gennaio); decisamente ispirato all'Ungaretti di *Soldati* è «da un ramo secco/ l'ultima delle foglie/ dondola piano»<sup>9</sup> (4 gennaio); mi ha ricordato l'indovinello della Sfinge<sup>10</sup>, risolto da Edipo, l'*haiku* «conta tre passi,/ sulla strada innevata -/ l'uomo e il bastone»<sup>11</sup> (22 gennaio); un omaggio a Shakespeare è senz'altro «mi sveglia un tuono/ dal sogno di una notte/ di fine estate»<sup>12</sup> (21 settembre); forse a Steinbeck «allagamenti -/ uomini e topi scappano/ dalle cantine»<sup>13</sup> (16 ottobre); di certo a Lewis Carroll «febbri autunnali -/ Alice e il Bianconiglio/ restano a casa»<sup>14</sup> (17 ottobre).

---

<sup>4</sup> FIORENERO, *CalendHaiku*, Roma, La Ruota Edizioni, 2017, p. 20.

<sup>5</sup> Ivi, p. 23.

<sup>6</sup> Ivi, p. 103.

<sup>7</sup> Ivi, p. 11.

<sup>8</sup> Ivi, p. 10.

<sup>9</sup> Ivi, p. 12.

<sup>10</sup> Ad es., in PSEUDO-APOLLODORO: «Chi, pur avendo una sola voce, si trasforma in quadrupede, bipede e tripede?».

<sup>11</sup> FIORENERO, *CalendHaiku*, op. cit., p. 31.

<sup>12</sup> Ivi, p. 289.

<sup>13</sup> Ivi, p. 316.

<sup>14</sup> Ivi, p. 317.

Alcune poesie sono strettamente connesse al giorno nel quale compaiono: ad esempio, quella sull'Epifania<sup>15</sup>, quelle del 27 gennaio («ancora partono/ i treni verso Auschwitz -/ per ricordare...»<sup>16</sup>), del 14 febbraio<sup>17</sup>, dell'8 marzo<sup>18</sup>, del «pesce d'aprile»<sup>19</sup>, del 1° maggio<sup>20</sup>, del 10 e 15 agosto<sup>21</sup>, del 24 e 25 dicembre<sup>22</sup>. Altre rimandano delicatamente a stagioni passate: «era d'autunno -/ farina di castagne,/ sotto le bombe»<sup>23</sup> (19 ottobre). Ma, aldilà delle date più significative del calendario, tutto il volume è concepito per riprodurre realmente l'andamento delle stagioni in relazione al volgere delle pagine.

Altri *haiku* ci riconducono all'oggi e, in particolare, con un sorriso, alla realtà locale: «strade di Roma -/ i coriandoli coprono/ un grosso buco»<sup>24</sup> (10 febbraio); oppure, con un velo di ironia, a contesti urbanizzati («di fronte all'uscio,/ l'ortica e la gramigna -/ le portinaie»<sup>25</sup>, del 4 giugno) o alle dinamiche di coppia della contemporaneità: «bisticciavamo/ per il telecomando/ e poi... dormivi»<sup>26</sup> (26 marzo).

Nella poesia *haiku* tutti gli elementi sono ricondotti a unità attraverso il sentimento dell'armonia della natura, nonostante i versi debbano presentare almeno un *kireji* ('parola che taglia'), ossia una cesura, un rovesciamento che può essere talora sottolineato dalla presenza di un trattino, di una virgola, di un punto ecc. Il *kireji* ha la funzione di segnalare al lettore un salto logico (*kiru*) o un capovolgimento di significato che può avvenire in qualsiasi posizione della poesia, ma la tradizione poetica risalente allo *hokku* vuole che tale stacco venga preferibilmente collocato al termine del primo o del secondo verso.

---

<sup>15</sup> Cfr. p. 14.

<sup>16</sup> Ivi, p. 36.

<sup>17</sup> Ivi, p. 56.

<sup>18</sup> Cfr. p. 80.

<sup>19</sup> Ivi, p. 105.

<sup>20</sup> Cfr. p. 137.

<sup>21</sup> Cfr. le pp. 245 e 250.

<sup>22</sup> Cfr. le pp. 389-90.

<sup>23</sup> Ivi, p. 319.

<sup>24</sup> Ivi, p. 52.

<sup>25</sup> Ivi, p. 173.

<sup>26</sup> Ivi, p. 98.

Contoli ama sottolineare questo salto con un trattino lungo, che a volte fa quasi le veci dei due punti (come in «cena romana -/ pasta alla carbonara,/ polpette e vino»<sup>27</sup>, del 28 gennaio; oppure nello splendido «la campanella -/ lungo il viale alberato,/ cartelle in fuga»<sup>28</sup>, del 13 marzo), ma spesso segue proprio la tradizione del *kiru* giapponese: molto suggestivo è «sole malato -/ un bimbo abbraccia il nonno,/ dopo la scuola»<sup>29</sup> (7 febbraio), in cui vi è un vero e proprio salto semantico, ma comunque, per contrasto, riusciamo a veder brillare la gioia del bambino che all'uscita dalla scuola vede il nonno ad aspettarlo, in contrapposizione al pallore del cielo non rischiarato appieno dal sole offuscato o spento dalla presenza di nuvole. Da ricordare anche il dittico “speculare”, ad apertura di libro: «lungo i tralicci,/ rondini temerarie -/ figli ribelli»<sup>30</sup> (10 marzo) e «fiori sui rami -/ il vento non si cura/ della bellezza»<sup>31</sup> (11 marzo). Infine, illuminante il netto contrasto presente in «la conferenza/ procede tra alti e bassi -/ fuori c'è il sole»<sup>32</sup> (12 aprile).

Proprio il rovesciamento semantico offre la misura dell'abilità del poeta, che dimostra di saper mettere in relazione concetti e immagini che apparirebbero distanti: nella tradizione letteraria giapponese rappresenta la capacità di rinnovamento e soprattutto di innovazione, per cui la vita riesce sempre a generare nuove soluzioni.

Come in ogni poesia che si rispetti, anche il salto creativo che contraddistingue l'*haiku* è frutto di *labor limae*. Contoli non è digiuno di artifici retorici, sebbene il loro uso sia molto parco e rispetti la linearità formale della tradizione degli *haiku*: possiamo citare l'anticipazione dell'oggetto in «del caffè amaro/ bevo per addolcire/ la mia giornata»<sup>33</sup> (19 febbraio); il voluto contrasto tra la fissità dell'aggettivo iniziale e il dinamismo del moto finale in «inaspettata/ domenica di sole/ in bicicletta»<sup>34</sup> (25 febbraio); il gioco di parole in «alla fermata,/ una ragazza incinta -/ duplice attesa»<sup>35</sup>

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 37.

<sup>28</sup> Ivi, p. 85.

<sup>29</sup> Ivi, p. 49.

<sup>30</sup> Ivi, p. 82.

<sup>31</sup> Ivi, p. 83.

<sup>32</sup> Ivi, p. 117.

<sup>33</sup> Ivi, p. 61.

<sup>34</sup> Ivi, p. 68.

<sup>35</sup> Ivi, p. 76.

(4 marzo); ma pure l'omissione del soggetto, che è però implicito, in «anche da sola,/ può fare primavera -/ sguardo di bimbo»<sup>36</sup> (17 marzo). Ancora: i rimandi fonici in «sopra le tegole,/ la pioggia batte a macchina -/ mattina presto»<sup>37</sup> (10 aprile) e soprattutto in «sull'uscio lascio/ l'asciugamano a strisce/ ad asciugare»<sup>38</sup> (26 luglio). Interessante anche la velata allusione al concetto stesso di finzione in «fiori di carta -/ l'algida perfezione/ inganna l'ape»<sup>39</sup> (9 maggio), laddove il lettore europeo forse non può non pensare a Petrarca, al miele, alle api e alla metafora rinascimentale dell'imitazione, sì, ma anche alla raffinata arte dell'origami.

In genere, la creazione poetica dovrebbe aver origine da un evento casuale, in qualche modo perturbante, che ha una valenza affettiva per il poeta. E nell'*haiku* egli si dovrebbe servire delle immagini naturali per fissare sulla carta uno stato d'animo. Com'è noto, alcune discipline occidentali, come la psicologia e la psicoanalisi, si sono accostate, nel tempo, al buddhismo e hanno cercato di imparare e adottare pratiche orientali come la meditazione zen. Nella composizione di *haiku* si trae ispirazione dalle emozioni e dal vissuto esistenziale; questo tipo di poesia, di fatto, tenta di esprimere a parole proprio il processo di raggiungimento dell'illuminazione buddistica.

Il libro di Fiorenere, a parte tali sottili rimandi filosofici, ha anche vari altri pregi: oltre alla carta, alla rilegatura, all'eleganza del formato quadrato (che ne fa un raffinato oggetto letterario da arredamento) e alla splendida copertina rigida nera a cura di Paola Catozza, in perfetto stile giapponese; oltre alle suggestive illustrazioni dei talentuosi Stefano Signorotti, Luca Esposito e Francesca Paiocchi, l'accurata impaginazione (al riguardo, la giovane ma promettente casa editrice romana La Ruota Edizioni, di Maristella Occhionero e dello stesso Contoli, non ha badato a spese) permette persino un uso "ludico" del volume, che può essere adoperato come un I Ching, il *Libro dei mutamenti* cinese, per trarne auspici sul futuro o interpretazioni del passato; oppure, come una sorta di "Libro dei compleanni".

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 89.

<sup>37</sup> Ivi, p. 115.

<sup>38</sup> Ivi, p. 229.

<sup>39</sup> Ivi, p. 146.

E, dunque, proprio a tale proposito chiudo con un ringraziamento all'Autore. Perché, al "mio" giorno, ho trovato, con grande gioia: «lungo le strade,/ da Rio fino a Venezia/ mille colori»<sup>40</sup>.

*Maria Panetta*

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 55. Si presenta, riadattato, il testo della *Presentazione* del libro avvenuta mercoledì 11 aprile 2018 presso la libreria Notebook dell'Auditorium di Roma.

***A dieci anni dalla scomparsa di un Maestro:  
le Poesie di Mario Scotti***

Negli ultimi anni della nostra frequentazione quindicennale, acquisita ormai una certa confidenza di Maestro con la propria allieva (che non gli impedì di darmi elegantemente del “Lei” fino alla fine), Mario Scotti prese a leggere anche a me alcuni dei propri versi: ricordo bene la sensazione di essere una privilegiata, sapendo che tale dono veniva riservato solo ai famigliari e a pochi amici di lunga data.

Ricordo bene anche un altro particolare: da vero signore qual era, ogni volta, per schermirsi dall'imbarazzo di complimenti che pure sapeva meritati, mi ripeteva con risolutezza che quei versi, di certo, non li avrebbe pubblicati mai.

Per questo motivo, fui in un primo tempo molto sorpresa di apprendere che, di queste sue poesie di una vita, era stato fatto un volume, che – peraltro - oggi è all'ennesima ristampa<sup>1</sup>; ma, ripensandoci, sempre mi venivano in mente il suo sorriso sornione e l'eleganza della sua modestia. Per cui, conoscendo bene l'unità del suo nucleo familiare, in cui anch'io spesso mi sentivo accolta come un'altra figlia o una sorella, e la schiettezza autentica dei rapporti che intratteneva con moglie e figlie, ero certa che quella fosse una decisione che, in qualche modo, avevano preso tutti insieme prima che lui se ne andasse, in quell'ormai lontano aprile di dieci anni fa.

Confesso che per anni non sono riuscita ad aprire questo volume: troppo forte era il timore d'imbattermi in una di quelle liriche di cui mi aveva reso spontaneamente partecipe, in uno dei lunghi pomeriggi in cui andavo a trovarlo, quasi sempre di sabato, e chiacchieravamo per ore nella bella casa di Via Arno, piena di libri e di librerie affollate di volumi.

---

<sup>1</sup> M. SCOTTI, *Poesie*, Roma, Avagliano Editore, 2010.

L'evento di oggi<sup>2</sup> mi ha indotto a riprendere in mano la raccolta, che ho ritrovato facilmente in una delle librerie di casa, per averla posta su uno scaffale ben preciso e non confondibile, dove è rimasta custodita per otto anni.

La bella *Presentazione* al volume del suo amico Arnaldo Di Benedetto, densa e circostanziata, lo ritrae giustamente come erudito dall'inusuale ampiezza di sguardo, come rigoroso e infaticabile filologo, come alacre promotore di cultura e di preziose intraprese editoriali. E insieme, dal punto di vista umano - che in lui è inscindibile da quello dello studioso -, come persona intellettualmente onesta, rigorosa, fedele e disinteressata negli affetti, animata da uno sfaccettato e vivo senso di religiosità.

La convinzione del Di Benedetto che per lui la poesia fosse «una forma d'amore per la vita»<sup>3</sup> trova conferma anche nella mia esperienza di allieva, cui spesso, oltre che utili spunti di riflessione e preziose indicazioni di approfondimento, oltre che suggestioni culturali e morali, dispensava anche qualche saggio consiglio paterno di vita vissuta; al riguardo, ricordo bene una conversazione molto ispirata su Dante a conclusione della quale - testuali parole - mi suggerì: «Maria, bisogna amare la poesia come si ama la donna o l'uomo della propria vita», frase che allora mi colpì moltissimo e che non ho mai dimenticato, sia per la potente sostanza del messaggio sia per l'intensa serietà con la quale venne pronunciata, quasi come fosse un monito. E sapevo bene che cosa intendesse Scotti per “amare la donna della propria vita”, conoscendo la mirabile solidità e la profonda purezza del sentimento che lo legava alla sua sposa e compagna di vita Stefania.

Sì, come ricorda Di Benedetto, Scotti escludeva che potesse «esistere una civiltà o *Kultur* senza poesia»<sup>4</sup>; e dirò di più: assegnava alla Poesia, intesa alla crociana maniera, non il ruolo appassionato ma incostante dell'amante, ma quello di condivisione del quotidiano, nelle gioie e nei dolori, della consorte. Un mondo senza Poesia per Scotti non è immaginabile: sarebbe il regno della barbarie assoluta e senza limite, che non può esistere.

---

<sup>2</sup> Si propone, opportunamente rielaborato, il testo della *Presentazione* al pubblico del volume presso la libreria “Rinascita” di Ascoli Piceno, sabato 21 aprile 2018.

<sup>3</sup> M. SCOTTI, *Poesie*, op. cit., p. 5.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Riprendendo in mano questo volume, ne ho voluto, prima di tutto, fare una rilettura integrale senza soste, evitando di scendere nel dettaglio del singolo componimento: ed è sopraggiunta una sensazione per me sorprendente. Mi è parso, leggendo i suoi versi in sequenza, di riascoltare la sua voce piena risuonare per due o tre ore di fila nell'affollata Aula 1 della Facoltà di Lettere e filosofia della "Sapienza", tornando indietro di più di vent'anni. Il ricordo può apparire peregrino, ma in realtà non lo è, perché chi lo conosceva bene sa altrettanto bene come riuscisse, parlando a braccio, a proseguire per minuti e minuti senza un attimo di sosta e senza un'incertezza nella costruzione del pensiero espresso a voce. Questa sua dote davvero rara, per prima, riconosco nel leggere i suoi versi, che hanno tutti un ritmo mosso e insieme costante: senza scossoni, senza vuoti, senza sbalzi di tono, senza aritmie.

Ricordo con quale sorriso ironico affettuosamente canzonasse i giovani che ritengono di essere poeti nelle proprie effusioni liriche improntate al sentimentalismo e alla veemenza. Per lui – foscolianamente, crocianamente – la poesia non può che scaturire dal *labor limae* e, più è riuscita, meno si avverte l'impegno del genio poetico che l'ha partorita pur con grave e grande travaglio.

Mi pare, dunque, che la prima impressione che le sue liriche possano fare al lettore anche non esperto è proprio questa: quella di un fiume che scorra con una certa portata consistente e dunque veemente, ma che, nel contrasto delle correnti sotterranee, mantenga comunque una voce di fondo argentina e mai cupa, mai roboante, mai sgraziata o mal modulata. Lo stesso effetto che faceva la sua voce durante le lezioni.

Ripensando a quelle ore di rapimento estatico della folla di studenti stipata nell'Aula, mi tornano in mente i noti versi di Dante:

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io  
fossimo presi per incantamento  
e messi in un vasel, ch'ad ogni vento  
per mare andasse al voler vostro e mio [...]



Di quello si trattava: d'“incantamento”. Per cui duecento persone, sedute anche per terra sulle scale per mancanza di posti liberi, improvvisamente all'unisono smettevano di mormorare e di rivolgersi frasi e commenti, e iniziavano a seguirlo in religioso silenzio – chi prendendo appunti chi ascoltando solo –, facendosi guidare come da un pifferaio magico sull'orlo di qualsiasi abisso, di qualsiasi vertigine di significato.

La magia delle sue lezioni consisteva proprio in questo: nel loro essere pregne di nozioni, di stimoli culturali, di sollecitazioni intellettuali, di Senso, e allo stesso tempo capaci di innescare una vera e propria emozione cerebrale nell'ascoltare una prosa tanto sorvegliata, ritmicamente vivace e al tempo stesso fonicamente suadente. Quella stessa magia mi pare di ritrovare leggendo i suoi versi e immergendomi nelle atmosfere sospese, nei quadri di vita, negli interni intimi di luce soffusa, tra gli stati d'animo malinconici di rimpianto per possibilità svanite, di tristezza per il trascorrere degli anni, di nostalgia per ambienti, persone, sensazioni del tempo passato che più non ritornano.

Anche il tema della morte, per lui studioso accorto e fine del Seicento e del barocco, è attraente e degno di attenzione: sia nel ricordo dei cari estinti sia nella rievocazione della sensazione paralizzante dei vivi, che restano a rimpiangere la presenza di coloro che amavano, talora avvertendo una netta cesura tra il prima e il poi, e provando la terribile sensazione che la “corrispondenza di amorosi sensi” che in vita li manteneva vicini ai loro cari, finanche nella distanza del tempo e dello spazio, sia stata all'improvviso recisa, irrimediabilmente interrotta. Da cui un senso di profonda solitudine di chi resta, d'inaccettabile abbandono.

Il suo prepotente amore per la vita nella sua complessità non gli fa mai, tuttavia, percepire la morte come qualcosa di estraneo al ciclo vitale: tutt'altro. La sua profonda saggezza del mondo si concretizza anche in questi versi in una visione non accecata né priva di consapevolezza, ma comunque positiva e ottimistica dell'esistenza, profondamente innervata dalla Speranza. Scotti ritiene che si debba continuare a credere nella sacralità della Vita anche qui sulla Terra, anche contro ogni

evidenza: «Il Tempo è galantuomo», amava ripetermi, da vero Signore napoletano qual era. E, infine, uno degli insegnamenti (di matrice anche crociana) che più mi hanno aiutato nei momenti di scoramento o difficoltà: «Tutto passa, ma il lavoro resta».

Di lui restano, oltre che gli indelebili ricordi di chi l'ha conosciuto e stimato e amato, tutte le sue preziosissime opere editoriali, i suoi dotti e brillanti saggi, le sue indimenticabili lezioni e le acute e vivaci conferenze; e ora anche queste liriche, che l'amorevole cura della figlia Aureliana e di un'altra sua allieva, Mara Pacella, hanno sottratto all'oblio.

Resta da fare, forse, al riguardo uno studio approfondito di temi, allusioni letterarie (prime fra tutte quelle all'amato Montale<sup>5</sup>, o a Dante<sup>6</sup>, al "suo" Foscolo<sup>7</sup>, a Pascoli<sup>8</sup> e Leopardi<sup>9</sup>, a vari classici greci e latini, ma un omaggio a Francis Scott Fitzgerald è nell'*incipit* «La notte è tenera del tuo sorriso»<sup>10</sup> *etc.*), figure retoriche, metri, che delinei anche il senso dell'evoluzione della sua poesia e individui le ragioni della riscrittura di certi versi, proprio per valorizzare al meglio il lavoro già svolto per questo volume e mettere ancora più in evidenza la relazione palese che intercorre fra certe poesie compiute e molti frammenti, che di certo sono da considerare delle varianti<sup>11</sup>.

In relazione a Montale, ad esempio, non posso non notare che il termine non di uso quotidiano "cimase" ricorre in questi versi per ben cinque volte (pp. 33, 64, 140, 165, 196); ed è una chiara allusione, un palese omaggio alla montaliana *Felicità raggiunta*, una delle sue più amate (come posso personalmente testimoniare).

In conclusione, dato che la figlia Maria Teresa, a sua volta latinista e studiosa, mi ha chiesto, qualora fossi ispirata, di commentare la poesia *Santa Chiara* (p. 34), proverò a razionalizzare le suggestioni che i suoi versi m'innescano.

---

<sup>5</sup> Cfr. p. 116.

<sup>6</sup> Cfr. p. 85.

<sup>7</sup> Cfr. p. 59.

<sup>8</sup> Cfr. p. 65.

<sup>9</sup> Cfr., ad esempio, le pp. 47, 63, 93.

<sup>10</sup> Ivi, p. 49.

<sup>11</sup> Cfr. le pagine 68 e sgg. del volume.

Ribadisco che non è un caso che il mio intervento non si sia soffermato nel dettaglio sulle liriche e non ne abbia sinora analizzata nessuna in particolare, perché ancora oggi mi risulta molto difficile rileggere questi componimenti e commentarli. Nello stesso tempo, però, confesso che la richiesta di Maria Teresa mi fa particolarmente piacere, perché mi riporta indietro negli anni all'autunno del 1999, quando il Professore organizzò un viaggio a Napoli con un gruppo di suoi laureati su Croce e, dunque, ci recammo tutti in treno nel cuore della sua città e, in particolare, a Palazzo Filomarino. Nell'attraversare via Benedetto Croce, però, Scotti ci condusse con entusiasmo a visitare, con la sua guida, proprio Santa Chiara.

Era la prima volta che la vedevo, e ne rimasi folgorata: di certo, era forte la suggestione dell'immagine di Croce che soleva affacciarsi ad ammirare il suo campanile, ma ricordo bene che, *in loco*, compresi che "quell'angolo di Napoli" aveva un'atmosfera inconfondibile e irreplicabile. Credo che ciò che mi colpì maggiormente fosse il contrasto fra il brulicare di vita frenetica e chiassosa del centro di Napoli e la pace e il silenzio che si respiravano, prima, nel suo meraviglioso chiostro maiolicato e, poi, all'interno della chiesa. Ricordo, in particolare, che Scotti ci segnalò dei sepolcri monumentali posizionati in alto sulle navate e nella zona presbiteriale: a ripensarci, potevano essere le prime ore del pomeriggio, perché ho chiara l'immagine della luce obliqua ma calda che filtrava dalle vetrate.

Pertanto, il mio commento a questa poesia risentirà inevitabilmente del filtro del mio ricordo di quella visita. E di un altro filtro: quello delle lezioni di Scotti sulla poesia dialettale. Perché questi suoi versi mi rimandano con la memoria inevitabilmente anche a Salvatore Di Giacomo e alle sue liriche, tra le quali, ad esempio, *Pianefforte 'e notte*<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> *Nu pianefforte 'e notte*  
*Sona lontanamente*  
*E 'a musica se sente*  
*Pe ll'aria suspirà.*

*E' ll'una: dorme 'o vico*  
*Ncopp'a sta nonna nonna*  
*'e nu mutivo antico*  
*'e tanto tempo fa.*

L'incipit è «Gioia» (v. 1) e ritrae un operaio al lavoro, arrampicatosi «in alto» (v. 2) su ponteggi altissimi dai quali risuona il ritmico suo martellare nel sole: un'immagine di vita e di splendore che introduce il «mentre» avversativo del v. 3, che sposta lo sguardo sull'«ombra» delle strade, «dal fondo» delle quali «ripullula il brusio della vita» (v. 4).

La seconda strofa è quella che si addentra nell'interno e ci rivela il personaggio principale del quadro, una suora di clausura, una delle clarisse francescane che abitano le celle di Santa Chiara. Il suo pensiero si sintonizza con il ritmo del battere e levare che proviene dall'esterno: nei suoi occhi «la saggezza» di chi è alla perenne ricerca di ciò che ha già trovato, una bellissima allusione all'amore per Dio, che è continua ricerca e mai si appaga, e nello stesso tempo – con un traslato – forse al lavoro dello studioso, del poeta, del filologo, alla perenne caccia della perfezione, di un senso nascosto che vada oltre quello che egli, in realtà, spesso già possiede.

Il tesoro dei libri custoditi nell'antica biblioteca fa vibrare la luce di corpuscoli dorati, sollevati dalla carezza della mano che vi si posa sopra, amorosa, quasi a recare la pace alle pagine inquiete.

Al v. 13, l'avverbio temporale «Ora» introduce il tempo interiore, nel momento in cui la donna ha ripreso la concentrazione sulla propria vita e ha abbandonato il filo delle suggestioni foniche che giungono da fuori. In quel momento, la «fronte rugosa di memorie» (v. 15) si riaffaccia sul perenne e “necessario” pensiero della morte, che ognuno avverte in maniera differente – chi come un «dono» (v. 16) chi come una

---

*Dio, quanta stelle cielo!  
Che luna! E c'aria doce!  
Quanto na bella voce  
Vurria sentì cantà!*

*Ma solitario e lento  
More 'o mutivo antico;  
se fa cchiù cupo o vico  
dint'a all'oscurità.*

*L'anema mia surtanto  
rummane a sta funesta.  
Aspetta ancora. E resta,  
ncantannose, a penzà.*

«sciagura» (v. 17) -, ma in entrambi i casi vi è la consapevolezza che ormai il «gioco crudele d'uomini» (vv. 18-19), in *enjambement* (l'uso dell'inarcatura in Scotti richiederebbe uno studio a parte, partendo, ad esempio, dal modello dell'acasiano<sup>13</sup>), non ha più alcun potere sulle spoglie mortali di chi si appresta a lasciare il mondo, proiettato già in una diversa e misteriosa dimensione, nella quale conta solo la mano pietosa del Creatore che elargisce vellutati petali di «oblio» (v. 20). Non posso fare a meno, al riguardo, di ripensare anche al *Coro* dell'atto quarto dell'*Adelchi* e a Ermengarda morente, ai celebri versi commentati con emozione e delicatezza dal mio Maestro, nel corso delle lezioni sul Romanticismo e sulla polemica classico-romantica (nell'anno accademico 1993/1994).

La chiusa della poesia personalmente mi fa rabbrivire, perché ritorna ciclicamente alla pietra evocata all'inizio, quella battuta dal ferro del martello, e la richiama, infranta («infrante», v. 21), «con i segni del fuoco» (v. 22: quel “fuoco” terreno che nella cella non si percepisce più), proprio in riferimento alle «tombe regali» (v. 21) della Chiesa, imponenti *Sepolcri* cari al “suo” Foscolo, situati fra le arcate illuminate da raggi ancora “troppo bianchi”.

Quando ci ha lasciato, dieci anni fa, credo che il Maestro avvertisse sensazioni molto simili a quelle che descrive in questa lirica: sentiva la vita continuare a fluire, fuori, quella vita cui era visceralmente legato e che amava in tutte le sue manifestazioni, nel suo umanesimo di stampo terenziano; ma, allo stesso tempo, i suoi occhi esprimevano una diversa consapevolezza, di un percorso interiore maturato nel tempo e graduale, che gli consentiva, ormai, di restare sereno, nell'attesa. Ed è proprio con quello sguardo che mi piace ricordarlo, oggi e sempre.

*Maria Panetta*

---

<sup>13</sup> Interessante, ad esempio, l'*Elegia* alle pp. 128-29.



## **Storia dell'editoria**

*Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.*

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi
  
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate
  
- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia





## *Intervista a Elena Fierli*

### *Associazione SCOSSE – Soluzioni Comunicative Studi Servizi Editoriali*

Scosse – Soluzioni Comunicative Studi Servizi Editoriali – è un’Associazione di Promozione Sociale, nata nel 2011 a Roma come *spin-off* universitario dell’Università degli studi Tor Vergata da un gruppo di giovani donne con esperienze e formazioni diverse, ma con una comune volontà di lavorare per la valorizzazione delle differenze e l’inclusione sociale e per la costruzione di uno spazio pubblico aperto, partecipato e solidale, contro ogni esclusione sociale. L’associazione, che ha sede legale presso la Casa Internazionale delle Donne di Roma, realizza e sostiene attività e politiche per le pari opportunità e la valorizzazione delle differenze di genere e di orientamento sessuale, per l’accoglienza, per l’intercultura, per i diritti delle e dei cittadini stranieri, delle e dei disabili, per l’educazione sentimentale e sessuale. Si impegna nella lotta contro le mafie, la violenza verso le donne, il bullismo, l’omofobia e la transfobia, la tratta di esseri umani e ogni fenomeno che ne leda la dignità.

In particolare, l’Associazione si propone di diffondere l’educazione al rispetto delle differenze e alla decostruzione degli stereotipi, già dalla primissima infanzia; per questo svolge con regolarità progetti di formazione e aggiornamento professionale per docenti del Comune di Roma e altri enti locali o partner privati, laboratori per studenti e studentesse della Regione Lazio, attività di prevenzione del bullismo finanziate dall’Unione Europea.

Elena Fierli, storica dell’arte, fa parte dell’Associazione e collabora principalmente con la sezione “Formazione infanzia”, che prevede tra i suoi progetti il corso di formazione *La scuola fa differenza*, realizzato in numerosi nidi e scuole dell’infanzia di Roma, e l’osservatorio online sugli albi illustrati senza stereotipi, rivolti alla fascia d’età 0-6 anni, “Leggere senza stereotipi”. Tale progetto è volto a

creare un archivio bibliografico che proponga visioni dei generi, e dei relativi ruoli, libere da stereotipi (nelle attività quotidiane, nelle relazioni, in famiglia e nella società). Per realizzarlo l'Associazione ha attinto al ricchissimo panorama della letteratura per l'infanzia e, in particolare, agli albi illustrati, alla ricerca di rappresentazioni che stimolino bambini e bambine a compiere scelte, fare esperienze, avere sogni e ambizioni, leggere il mondo in modo libero, a prescindere dal proprio sesso. Tutto ciò nella convinzione che questi libri svolgano un compito fondamentale nella costruzione di identità libere e serene, curiose verso le differenze. Dalle loro pagine passa la definizione dei rapporti tra i generi, delle relazioni tra individui, bambini/e prima e adulti/e poi, dei modelli familiari e dei ruoli di riferimento.

Ad oggi questo archivio bibliografico è il frutto del lavoro quotidiano che Elena Fierli e le donne facenti parte di SCOSSE svolgono nel proprio ruolo di formatrici, insegnanti e di altre figure professionali che lavorano a contatto con bambini della fascia d'età da zero a 6 anni.

### *Come nasce l'associazione SCOSSE?*

L'Associazione nasce nel 2011 come *spin-off* universitario, a partire dal "Laboratorio di Studi femministi Sguardi sulle differenze" dell'Università di Roma "La Sapienza". In seguito a questa esperienza, infatti, si costituisce in associazione di promozione sociale e inizia la propria attività di formazione, che include la creazione di laboratori e l'organizzazione di eventi che si occupano in maniera specifica di questioni di genere.

### *Quali sono le vostre attività più importanti?*

Le nostre attività più importanti riguardano sicuramente la formazione rivolta alle educatrici e alle insegnanti che lavorano nei nidi e nelle scuole dell'infanzia, ma anche per coloro che lavorano nelle scuole primarie e secondarie.

Oltre all'attività più specificatamente formativa, ci occupiamo di elaborare interventi di diffusione teorica sull'educazione alle differenze, la valorizzazione delle differenze e la lotta alla violenza di genere. Un'altra attività per noi molto importante riguarda certamente l'analisi degli albi illustrati privi di stereotipi.

Il lavoro che abbiamo svolto con il catalogo "Leggere senza stereotipi", consultabile online sul nostro sito<sup>1</sup>, e quello portato avanti con la pubblicazione del libro *Leggere senza stereotipi. Percorsi 0-6 anni per figurarsi il futuro*, edito da Settenove, sono volti alla creazione di una bibliografia ragionata su tutti quegli albi illustrati che propongono dei modelli positivi, attraverso i quali si possano creare corsi, laboratori e progetti da riproporre nelle classi. Ecco perché la formazione che noi facciamo contro gli stereotipi di genere è mirata a creare una serie di strumenti che siano, poi, dei modelli replicabili, riutilizzabili con bambini e bambine dagli zero anni in poi.

*Quale pensa sia la condizione del mondo editoriale italiano in relazione agli stereotipi di genere?*

Purtroppo, l'editoria italiana è molto influenzata da una cultura piuttosto conservatrice e da pressioni molto forti che provengono da vari ambienti tra cui, ad esempio, quello della Chiesa cattolica o, comunque, dalla parte più retriva della Chiesa cattolica. Questo influenza molto il modo di rappresentare degli illustratori e delle illustratrici, ma, soprattutto, influenza ciò che le case editrici decidono di pubblicare. Ciò non toglie, però, che esistono tante case editrici che fanno libri di altissima qualità. Sono spesso case editrici piccole, indipendenti, che riescono comunque a coprire una parte della richiesta su questi argomenti.

*Come pensa possano migliorare le case editrici da questo punto di vista?*

Le case editrici possono migliorare sicuramente la proposta che fanno; resta il fatto che i libri devono per prima cosa essere libri di qualità, cioè libri che abbiano

---

<sup>1</sup> Cfr. la URL: <http://www.scosse.org/leggere-senza-stereotipi/>.

alla base un progetto, un progetto grafico, un progetto letterario, insomma, un progetto editoriale. Detto questo, cioè dato per scontato che si tratti di libri di qualità, le case editrici in Italia possono sicuramente impegnarsi a focalizzare di più la propria attenzione sulle rappresentazioni non stereotipate o che diano gli strumenti per superare gli stereotipi di genere, di ruolo e familiari.

*Sul sito dell'Associazione, alla sezione Leggere senza Stereotipi, leggo «lavori in corso». Quali saranno le novità?*

La novità è che saremo online, a partire dal 21 gennaio, con un sistema di ricerca completamente rinnovato, molto più semplificato. Ci sarà, poi, un aggiornamento importante della bibliografia, con l'aggiunta di molti altri titoli rispetto a quelli che è già possibile trovare ora. Abbiamo, inoltre, rinnovato le sinossi dei libri e, soprattutto, abbiamo aggiunto una serie di tag che consentiranno una ricerca più agile e approfondita.

*Quale potrebbe essere un albo illustrato che rappresenta appieno gli scopi dell'Associazione?*

Un albo illustrato che rappresenta appieno l'Associazione e il lavoro che facciamo sui libri di qualità senza stereotipi è sicuramente *Et pourquoi pas toi?*, un libro di Madalena Matoso edito dalla casa editrice svizzera Editions Notari. L'albo è disponibile anche in portoghese ed è un *mèli-mèlo* senza parole che permette a bambine e bambini di scoprire la vastissima varietà di possibilità di ruolo che esistono.

Il libro è nato da un progetto del comune di Ginevra che ha chiesto a illustratrici e illustratori di fare una proposta per la fascia d'età 0-3 anni; il libro vincitore sarebbe, poi, stato pubblicato e distribuito in tutti i nidi di Ginevra, e ha vinto appunto Madalena Matoso.

Perché per noi questo libro è molto importante? Perché ha una qualità di illustrazione e di progetto molto forte e perché fa una proposta estremamente

semplice e allo stesso tempo dirompente. Il volume è, infatti, tagliato in due e, attraverso un gioco combinatorio delle immagini, si possono variare le cose che ogni persona fa all'interno del libro. La cosa importante è che, variando la persona, variano anche l'età, il sesso, l'etnia, e ciò offre un bagaglio di immagini e possibilità rappresentate estremamente vasto. Bambine e bambini dagli zero ai tre anni si trovano a vedere che davvero possono fare qualunque cosa.

*La domanda fondamentale: perché partire dalle bambine e dai bambini?*

Partire dalle bambine e dai bambini è fondamentale, perché solo se le bambine e i bambini crescono con un immaginario forte, vasto, libero, dove ogni possibilità viene data per accettabile e non giudicata, cresceranno persone consapevoli, libere e serene nelle proprie scelte. È ovvio che l'educazione alle differenze, la valorizzazione delle differenze, devono essere trasversali, non si possono ridurre a una materia di un'ora alla settimana, ma devono coprire tutto l'impianto educativo della scuola. Solo in questo modo si possono prevenire violenze, bullismi, omofobie e transfobie. Quindi, se alle bambine e ai bambini già da piccolissimi si propone una rosa vasta di possibilità e si insegna loro che ogni tipo di famiglia, ogni tipo di scelta, ogni tipo di ruolo va bene, si troveranno, da grandi, a fare delle scelte serene e consapevoli.

*Stefania Iantomasi*



## **Recensioni**

*Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.*

*A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.*





## LIBRI

**Milena Agus, *Terre promesse***

**Milano, Ed. Nottetempo, 2017, pp. 201, eu 15,50**

**ISBN 9788874526628**

«Ma come si fa a vivere in un posto come questo?»: ecco il quesito che si pongono alcuni dei personaggi della saga familiare di Milena Agus, *Terre promesse*.

La scrittura scorrevole dell'autrice accompagna il lettore attraverso le vicende di tre generazioni di una famiglia sarda, i cui componenti si trovano a sognare, raggiungere, perdere o detestare la tanto agognata terra promessa: i genitori Ester e Raffaele, emigrati nel secondo dopoguerra (come tanti conterranei) dalla Sardegna al "Continente", passando da Genova a Milano; la figlia Felicita, che sin da piccola prova nostalgia per un luogo mai visto; il nipote Gregorio, che, inseguendo il sogno di diventare jazzista, si ritrova a vivere in una Harlem infestata dai topi.

Quello di Milena Agus è, per certi aspetti, il romanzo dell'illusione che un luogo diverso possa rendere diversi. La prosa dell'autrice conduce tra quelle che a rotazione diventano le terre promesse che i personaggi sognano di raggiungere: la Sardegna, Genova, Milano, New York, l'URSS... Ma le terre promesse, in realtà, non sono quasi mai luoghi fisici.

Per Ester, eterna infelice e rancorosa, alla perenne ricerca di quel posto dove starà finalmente meglio, il sogno della terra promessa è il matrimonio della figlia con il nobile del paese, nella convinzione che l'ascesa sociale di Felicita possa rappresentare un riscatto per le ingiustizie subite. Raffaele la terra promessa, incarnata in un amore, l'ha trovata e perduta, ma «a niente che gli facesse male pensava più» (pp. 58-59), riuscendo a ritrovare un mondo perfetto nella musica del

nipote. Felicita vivrà serena e felice, circondata dall'amica Marianna e dalle vicine arabe, nella sua modesta casa alla Marina, con la convinzione che «non esista un posto al mondo dove non sia possibile star bene» (p. 103). Pur venendo descritto come un bambino sempre in fuga, Gregorio la terra promessa l'ha già trovata nel jazz, e New York non appare altro che uno specchio in grado di riflettere quel suo talento al quale la terra natia rimane indifferente.

Milena Agus ci riporta delicatamente a una tematica sempre attuale, che ci tocca come singoli, ma anche come collettività. Difficile immaginare che qualcuno di noi non abbia mai pensato di scappare lontano in un luogo idealizzato, nella speranza che lo renda diverso, lo faccia star meglio. Al tempo stesso, le emigrazioni di ieri e di oggi concretizzano l'esistenza di questo sentimento e di queste speranze, troppo spesso disilluse. L'autrice imbastisce la trama incastonandovi stralci di Storia, passata e recente: gli italiani in cerca di fortuna al Nord, gli ebrei scappati dalla Germania nazista a New York e poi in Israele, gli arabi in fuga dalla guerra che sbarcano in Italia, i giovani italiani che volano all'estero per mettere a frutto il loro talento.

Immane la riproposizione di alcuni *tòpoi* tipici dell'autrice: il racconto basato su una saga familiare, la musica, i "troppo buoni". In quella dicotomia che Milena Agus non manca mai di riproporre nei suoi romanzi, Felicita e Gregorio rappresentano i "buoni", presi troppo spesso per stupidi destinati a soccombere, in contrapposizione ai "cattivi", che, più che tali, sono solo tristi e desiderosi di vendetta per i torti che hanno, o credono di avere, subito. Sarà infatti Felicita, con la sua positività tutt'altro che "stupida", ad arrivare alla conclusione più saggia e benefica, pensando che «tutto sommato possiamo fermarci dove siamo arrivate e concludere qui il nostro viaggio sfinente» (p. 198).

*Angela Santi*

**Dan Brown, *Origin***  
**Traduzione in italiano di A. Raffo e R. Scarabelli,**  
**Milano, Mondadori, 2017, pp. 559, eu 25**  
**ISBN 9788804681960**

Un'avventura intrigante, che letteralmente porta il lettore a divorare pagina dopo pagina, è il nuovo capolavoro di Dan Brown, *Origin*, uscito nelle librerie italiane solo pochi mesi fa.

Dopo il successo degli altri titoli della saga iniziata con *Il Codice Da Vinci* (Mondadori 2006, trad. it. di R. Valla), torna il rinomato professor Langdon, questa volta in Spagna, alle prese con un terribile omicidio connesso con due dei quesiti più antichi dell'umanità: "Da dove veniamo?", "Dove andiamo?". Domande a cui sembrava aver risposto la vittima, il famoso Edmond Kirsh, «miliardario noto in tutto il mondo, un guru dei computer, futurologo, inventore, un imprenditore che agiva fuori dagli schemi. [...] Le sue accurate previsioni sulle future scoperte scientifiche avevano creato intorno a lui un'aura mistica», per citare le parole di Robert, amico ed ex professore del giovane scienziato, brutalmente ucciso durante la presentazione di un'importante scoperta che secondo lo studioso avrebbe rivoluzionato la concezione che avevano della religione.

Robert Langdon si troverà costretto a scappare assieme ad Ambra Vidal, direttrice del museo Guggenheim di Bilbao che ospitava l'evento nonché futura regina consorte di Spagna, per risolvere il mistero dell'inspiegabile omicidio e svelare la straordinaria scoperta che Kirsh aveva lasciato taciuta.

Coinvolti nelle ricerche e in misteriose sparizioni vi saranno l'ambiguo vescovo cattolico Valespino, da sempre consigliere della famiglia reale, un ammiraglio della marina in pensione con alle spalle tragiche vicende familiari, un'autorità reale più preoccupata dell'immagine mediale del principe che delle

effettive conseguenze di un tale atto terroristico, ed infine Wiston, un computer interattivo del defunto, che si rivelerà fondamentale nell'aiutare i due protagonisti.

Attraverso una scrittura scorrevole e accattivante, l'autore fa viaggiare il lettore al fianco del protagonista, (forse non a caso) in una Spagna che sta vivendo un momento di transizione, dovuto all'imminente morte del re.

Inoltre, si percorrono allo stesso tempo le *calles* dell'enigmatica Barcellona di Gaudì, invogliando chi legge a prendere il primo volo disponibile e a recarvisi di persona, un desiderio che, forse, sanno anche suscitare solo le storie più gotiche, ma molto simili al genere di Dan Brown, della saga del *Cementerio de los libros olvidados* dell'autore catalano Carlos Zafón.

*Teresa Strickner*

**Francesco Curto**

***Da Francesco a Francesco. Voci dalla periferia dell'umano***

**Perugia, Morlacchi Editore, 2017, pp. 80, eu 10**

**ISBN 9788860748577**

Francesco Curto, poeta calabrese-perugino è una voce assai originale e autentica. Da anni seguo e leggo la poesia di Curto e non mi ha mai deluso: l'ho trovata sempre ricca di pensieri e di sostanza, caratterizzata da chiarezza espressiva e da versi ricchi di significato spirituale, sociale.

Ormai, Curto ha un posto di spicco nella poesia odierna. Sono d'accordo con Francesco Allegrini quando definisce questa raccolta «una poesia tesa all'ecologia dello spirito» (p. XV). Francesco Curto nel corso del tempo non è venuto mai meno alle sue convinzioni e idee di fondo, al suo saper rendere in versi gli aspetti quotidiani, le problematiche del nostro tempo, la condizione dell'uomo, il suo sentire, il suo paese natale, i suoi amici, i suoi cari, l'ambiente in cui è vissuto: quello calabrese di Acri.

La poesia di Curto ci conquista subito, fin dai primi versi: «Ho vissuto di sogni amando l'utopia/ a sera il cuore è pieno di affanni» (*Preghiera*, p. 3); «Anche quest'oggi il mare ci consegna/ un carico di gente disperata/ di bocche asciutte che non hanno niente/ occhi sperduti senza più domani./ Anche oggi il mare ha preso il tributo/ e ha vomitato sulla spiaggia i morti» (*Dannati*, p. 5); «non possiamo ammuffire/ nella vostra arroganza/ c'è bisogno di rapporti sereni/ c'è bisogno di amore» (*C'è bisogno di altre vie nel mondo*, p. 19). Bastano questi versi citati per dirci lo spessore, la statura del poeta.

Il titolo della silloge è molto significativo: il poeta Francesco è assai vicino a Papa Francesco, difensore degli ultimi, degli emarginati, dei poveri.

Con il passare degli anni l'uomo Curto ha "abbassato" i toni della propria poesia, trattando di certi temi sociali, ma resta sempre coerente con le proprie idee, con profonde convinzioni: «Non m'importa sapere/ dov'è ora dio/ sono io quel figlio/ che porta la sua croce» (*Non m'importa*, p. 20); «I signori della guerra/ i padroni della terra/ giocano con la vita/ degli altri e non perdono mai» (*Sento il tuo pianto*, p. 7): «Me ne andrò senza chiedere/ più niente a nessuno/ sono stanco di vivere dagli altri:/ la libertà nessuno me l'ha data/ nessuno deve togliermela» (*Se vivere*, p. 15).

Curto non ama i toni da predica, ma dice tutto con estrema naturalezza e convinzione: «Bambini che affogano/ dentro buste di plastica/ aspirando benzene/ Bambini che si perdono/ dentro violenze/ di gente senza coscienza» (*Bambini che affogano*, p. 13); «La mia preghiera/ è un canto per quelli che soffrono/ dentro un letto/ che muoiono sfracellati dal piombo di un mitra [...]/ La mia preghiera/ è una lotta per un mondo libero/ in cui la libertà/ è un sacrificio per tutti» (*La mia preghiera*, p. 37).

Anche in questa silloge Curto si fa apprezzare molto per varietà tematica e linguistica; a guardar bene, questa silloge contiene poesie che sono presenti anche in precedenti raccolte, ma il libro conserva comunque un tono unitario e omogeneo all'insegna dell'asserzione programmatica: «Non mi farò scippare la dignità/ la coscienza dell'essere uomo» (*Farò questo salto nel buio*, p. 48).

In questa raccolta c'è molto dell'uomo Francesco Curto, che ama le «piccole cose»: da ciò l'invito alla figlia Marta (v. *A mia figlia Marta*, p. 36) a guardare le «piccole/ cose» e a fermarsi «su di esse», in quanto sono proprio le piccole cose «che ti parlano/ e ti svelano/ grandi segreti/ Troppo tardi/ ho capito/ la tristezza/ nel loro silenzio».

Poeta fortemente umano, Francesco Curto raggiunge esiti poetici straordinari, e non posso non citare un testo a tal riguardo assai significativo, che si intitola *Padre mio che vivi ovunque*: «Padre mio che vivi ovunque/ perciò dentro di me/ ti ringrazio per il giorno/ per le piccole e grandi cose/ Ti perdono/ per le mie Cadute/

ogniqualevolta/ che ho toccato il fondo/ Ti ringrazio padre mio/ per l'amore che mi hai dato/ per la gioia ed il dolore/ Ti ringrazio/ per avermi generato» (p. 27).

La poesia di Curto è lo specchio fedele dell'uomo Curto e delle sue metamorfosi occorse nel tempo. Curto, insomma, parla con franchezza e chiarezza come Papa Francesco; parla attraverso versi vari per tono e immagini, che giungono direttamente all'animo di chi legge: «C'è di tutto oggi nei supermercati:/ puoi comprare la vita e la morte,/ quando esci ti porti via il mondo./ Quello che non ti serve è l'abbondanza/ tra tutto è la felicità che manca» (*C'è di tutto oggi nei supermercati*, p. 21); «Seduta/ sotto il camino/ mia madre/ dai capelli sbiaditi/ dal volto scolpito nel marmo/ mi culla coi suoi sguardi/ sereni» (*A mia madre I*, p. 25); «Io lancio/ parole/ non nascondo la mano». E le parole che lancia il poeta Curto sono vere e sacrosante: «È un paradiso di menzogne che ubriaca la mente:/ non voglio che la speranza diventi un'abitudine» (*Ad un'anima*, p. 32); «Il rumore dei telai e la fragranza/ dei forni sono fantasmi che scandiscono/ il tempo e mi tengono vivo» (*Nostalgia*, p. 34); «Ho conosciuto uomini/ assetati di POTERE/ col carisma dei FALSI PROGETTI/ che con l'inganno hanno/ soggiogato popoli./ Spesso i LUPI si fanno PASTORI/ e conducono le pecore al macello/ Ho imparato a diffidare/ sempre dell'apparenze» (*Ho conosciuto uomini*, p. 41).

Curto con la sua parola ci fa amare la poesia, quella vera, sincera, autentica come la sua: «Un mucchio di polvere/ l'arroganza/ nel silenzio del tempo» (*UOMO*, p. 42); «Il vento del Mucone/ colle sue notti/ insonni» (*Il paese che dorme*, p. 26); «La casa in cima a sovrastare tutti/ triste e vuota abitata da crisi/ della prima incosciente giovinezza» (*Nostalgia*, p. 35).

*Carminè Chiodo*

**Concita De Gregorio, *Cosa pensano le ragazze***  
**Torino, Einaudi Super ET, 2017, pp. 144, euro 11**  
**ISBN 9788806235321**

Concita De Gregorio è nata a Pisa nel 1963 e già negli anni universitari ha iniziato a lavorare presso radio e televisioni locali. Dal 1990 (con una pausa dal 2008 al 2011, in cui è stata direttrice dell'«Unità») è editorialista presso «La Repubblica». Ha pubblicato nel 2001 presso Laterza *Non lavate questo sangue. I giorni di Genova*, un diario dei fatti accaduti a Genova durante il G8 del 2001. Nel 2006 per Mondadori è uscita *Una madre lo sa*: l'opera è stata tra i finalisti del Premio Bancarella dell'anno successivo. Nel 2015 l'autrice è stata insignita del Premio Fabrizi, assegnato a tutti coloro che, mediante ogni strumento di comunicazione, difendono i valori della Costituzione, della Resistenza, della Liberazione e dei Diritti Umani. Dal 2013 al 2016 Concita De Gregorio ha condotto il programma letterario *Pane quotidiano* su Rai 3.

*Cosa pensano le ragazze* (Einaudi 2017) è la sua opera più recente: «una mappa per decifrare le ragazze del nostro tempo, un amuleto per non perdersi, un antidoto alla paura». L'autrice con estrema lucidità genera trentotto racconti tutti al femminile, che nascono da una serie di interviste fatte nell'arco di due anni a donne italiane, soprattutto giovani donne. Non mancano, tuttavia, donne più mature, anziane e bambine.

I racconti prendono le mosse dalla realtà, dalle storie autentiche delle intervistate, per poi passare al piano dell'immaginazione, alla libertà dell'autrice di fare propria la vicenda, immaginando particolari e situazioni. Nel modo di descrivere le loro storie, si ravvisa una vicinanza da parte dell'autrice e ciò viene confermato nella *Nota al testo* in cui scrive «le conosco tutte: come se fossero parte della mia



vita, e lo sono», tenendo a precisare il legame instaurato con le intervistate nell'arco di due anni. Perciò, l'autrice può permettersi di fare proprie le loro vicende, di immedesimarsi, di estrapolare un particolare e farne il tema centrale di un intero racconto. E, inoltre, la foto in copertina (si tratta di uno scatto dell'autrice stessa) esplicita il legame instauratosi, rendendolo autentico. L'immagine ritrae Fotinì, una delle mille donne intervistate, con gli occhi fissi all'obiettivo: il suo sguardo magnetico cattura l'attenzione dei lettori e sembra voler implicitamente connettersi con loro, creando un ponte che permette di accedere ai pensieri e alle vite delle trentotto protagoniste di questi racconti.

La giornalista ha rivolto a tutte le intervistate le medesime domande che riguardano i temi più disparati: cosa le rende felici, cosa ritengono importante, cosa fare per conquistarlo.

I racconti, scritti con uno stile lineare, incisivo e molto semplice, sono divisi in cinque parti. Ognuna rimanda a un tema generale, a una nota dominante. Si ravvisa, pertanto, un'eterogeneità di temi, quali l'amore, il delicato rapporto con l'altro sesso, il coraggio, la famiglia, i figli. È proprio la varietà dei temi affrontati dall'autrice che impedisce, tuttavia, di approfondire un determinato argomento, perché in maniera molto disinvolta si passa da uno all'altro. In quest'ottica i racconti appaiono come squarci che si aprono su particolari della vita delle donne.

Hanno, in particolare, catturato la mia attenzione due racconti della terza parte, *Girini e Compiti*, nei quali con potenza viene esplicitato il tema dello "smarrirsi": con una semplicità disarmante, l'autrice introduce il lettore nel mondo delle protagoniste, delineando i momenti e le sensazioni del loro smarrimento, del loro annullarsi, della loro incapacità di comunicare con gli altri e del successivo riprendersi la propria vita, fare chiarezza sulle cose e "ritrovarsi". Questo tema rimanda inevitabilmente a quello del coraggio, al superamento delle proprie paure, al disinteresse per i giudizi degli altri.

Nel racconto intitolato *Coraggio*, Jasmine (la protagonista) collega il termine "coraggio" all'innamorarsi: quando l'autrice le chiede cosa significa essere

innamorati, la ragazza risponde «È qualcosa che ti rende più forte. Ti fa tornare la speranza in tutto. Ti rende coraggiosa» (p. 72). Del resto, com'è noto, il termine “coraggio” viene dal latino e nasce dall'unione del sostantivo *cor-cordis* con il verbo *ago*; pertanto, il significato primo di coraggio vuol dire ‘agire con il cuore’.

In virtù di ciò, appare chiarissimo il senso stesso dell'opera: senza molte pretese, Concita De Gregorio sprona il lettore a riflettere su una moltitudine di situazioni e di storie tutte al femminile, da cui si evince l'importanza e la necessità di “agire con il cuore”, di oltrepassare gli stereotipi, di emanciparsi, di ribellarsi in un'epoca in cui le donne sono calpestate, discriminate, sottoposte a violenze di ogni tipo. Traspare con assoluta leggerezza l'importanza di venire a conoscenza non solo delle loro storie, ma anche di “cosa pensano le ragazze”.

*Vittoria Russo*

**Laure Gauthier, *La città dolente***

**traduzione di Gabriella Serrone**

**Francavilla Marittima (CS), Macabor, 2018, pp. 130, eu 12**

**ISBN 9788885582156**

«*Mes poèmes Lascaux*» scrive a un certo punto Laure Gauthier nel suo *La città dolente*, che le edizioni Macabor hanno pubblicato nel gennaio 2018 in edizione con testo originale a fronte e traduzione di Gabriella Serrone (ma il *Canto Quinto* era già uscito nel 2015 tradotto da Jean-François Lattarico in <http://poesia.blog.rainews.it>). E davvero i versi di questo denso libro ricordano le pitture paleolitiche delle grotte di Lascaux nel loro dilatarsi nella pagina fino a diventare prose, nell'addensarsi e sovrapporsi dei segni. Canto dopo canto, soglia dopo soglia, viene ricostruito uno spazio immaginato o sognato e intarsiato di elementi del ricordo e della contemporaneità, anche la più prosaica, e si infittiscono gli echi e i rimandi (Dante, presente sin dal titolo; il Boccaccio della peste di Firenze, il Pasolini della *Religione del mio tempo* già citato in esergo al *Canto Primo*, lo Char opportunamente individuato nella *Prefazione* dal curatore della collana Bonifacio Vincenzi, assieme a svariate suggestioni figurative), mentre nel corso di questo viaggio "infernale" emergono personaggi (uomini, fanciulli, toreri e ballerine, creature ibride, figure-schermo, emblemi di sconfitta e vittimismo...) intenti in azioni, percorsi, pensieri, colti in «*petites apocalypses*», i quali conferiscono un valore polifonico alle pagine. Si intuisce così, penetrando nell'architettura e nella tessitura retorica del libro, un sottile filo narrativo, che conferisce a questa *Città dolente* una valenza romanzesca, ma ne fa piuttosto una sorta di libretto – l'autrice, d'altro canto, ha collaborato più volte con compositori, e la sua sensibilità alla voce, alla melodia/armonia vocale è ben avvertibile anche qui. Mentre sfilano le voci e i rimandi colti, crescono le intrusioni di materiali di scarto, si affastellano i detriti linguistici, antipoetici,

televisivi, giornalistici, i brandelli di slogan e di titoli a effetto, segni opprimenti e violenti, stereotipati e melensi, che creano un paesaggio appunto “infernale” in cui il vero orrore e il vero dolore si contaminano nell’impostura della *mise en scène* mediatica, e in cui si finisce per sprofondare e soffocare (ma forse, e ripeto forse, un estremo barlume non ci è negato al termine del *Penultimo Canto*, che è in realtà l’ultimo).

*Claudio Morandini*

**Danilo Soscia, *Atlante delle meraviglie***  
**Roma, Minimum fax, 2018, pp. 280, eu 18**  
**ISBN 9788875218874**

Compresi che tutto quanto può essere detto è eterno.

(D. SOSCIA, *La sepoltura dei morti*, in ID., *Atlante delle meraviglie*)

Danilo Soscia apre il 2018 di Minimum Fax con il proprio *Atlante delle meraviglie. Sessanta piccoli racconti mondo*.

I sessanta racconti che compongono la raccolta si presentano al lettore in un continuum vorticoso e i protagonisti che a mano a mano emergono dal turbinio sono molto diversi tra loro: personaggi del mito e dell'epica omerica, della tradizione biblica, animali, uomini più e meno comuni *etc.* Non è un caso, dunque, che in apertura si trovi proprio l'elenco delle *personae* che si susseguiranno durante la lettura: *personae*, persone e personaggi, rappresentazioni di sé e maschere dell'altro da sé. La lista ricorda quella dei protagonisti in un copione teatrale, a suggerire l'idea che la narrazione stessa sia un dramma: lo spettacolo del mondo, spesso grottesco, in cui ciascuno dipinge la propria geografia.

Il narrare di Soscia si pone, dunque, anzitutto come costruzione geografica e creazione ininterrompibile, perpetua, labirintica. E, come il Dio del racconto *La Genesi*, così il Dio-Narratore scopre con sconcerto di «non riuscire a finire ciò che egli stesso aveva iniziato» (p. 222): le storie si moltiplicano incastonandosi in altre storie, prima che le pagine passino al lettore, novello Adamo, cui spetta il compito di creare nella lettura un secondo mondo a propria immagine e somiglianza. Ad aiutarlo in questa creazione entrano in gioco i paratesti. I due indici in chiusura del libro, infatti, dividono i sessanta racconti che compongono la raccolta per nuclei tematici o

per luoghi di ambientazione e consentono al lettore di affrontare il viaggio tra le pagine seguendo diverse traiettorie: *Atlante delle meraviglie* si rivela, così, una raccolta ibrida, quasi un florilegio apocrifo, libero di essere sfogliato senza alcun vincolo strutturale.

A questa prima idea di scrittura come creazione se ne associa, non troppo paradossalmente, una seconda: quella di narrazione come inumazione. E a quest'ultima quella di lettura come riesumazione. Ciò, per la natura dei racconti, per cui lo scrittore riesuma e, scrivendo, di nuovo seppellisce il mondo nel testo, passando poi la "pala" al lettore – «ogni reperto rappresenta in sé un'epifania», ha spiegato Soscia su «Il Libraio», il 31 gennaio scorso –; ma anche per i contenuti stessi. La morte ha, infatti, strettamente a che fare con buona parte dei testi, e la predilezione dell'autore per la prima persona complica il quadro: chi parla non solo appartiene a un passato che va disseppellito da secoli di storia e dalla sua immagine canonica (compare persino un Hitler dio dei conigli), ma spesso richiama egli stesso, esplicitamente, a fine racconto, la propria condizione di morto, trasformando il lettore in una sorta di medium ignaro.

Molto interessanti sono le derive che nel quadro descritto prendono il mito e la scrittura testamentaria. I riferimenti a questi due mondi sono reliquie, «parte di un corpo assente, che va immaginato e rievocato», come ha rivelato Soscia il 26 febbraio 2018 in collegamento telefonico a *Lituraterre*, programma radio di informazione letteraria e novità editoriali dell'Università Statale di Milano. Ecco, dunque, che la rievocazione, lungi dall'essere processo lineare o schietta riproposizione del già noto, si trasforma in una riscrittura provocatoria, in grado di plasmare intorno alla reliquia un nuovo corpo. Il labirinto in cui Teseo è costretto a muoversi diventa, così, «un insieme fitto di capanne» (*Dio notturno*, p. 19), le domande poste dalla sfinge a Edipo si scoprono essere state due (*Edipo e la moneta*), Abramo uccide Isacco dopo che la voce di Dio ha tuonato dall'alto una similparabola di donne e carri armati (*Carro armato*) e Lazzaro risorto è una bambina che nessuno può riconoscere e rende nulli gli sforzi di Gesù (*Simulacro*).

Un'ultima considerazione riguarda le discendenze dell'opera. Citati nella bandella compaiono, probabilmente un po' scomodi, Mari e Manganelli. Esiste di certo qualche strizzata d'occhio (soprattutto tematica) al primo, mentre il richiamo al secondo sembra più dovuto alla costruzione di piccoli nuclei narrativi, affine alle miniature di romanzo di *Centuria*. Ben lontano da entrambi risulta, invece, lo stile di Soscia: la sintassi dell'*Atlante* è lineare e piana, la sua potenza è tutta affidata agli accostamenti inattesi (spesso incipitari) e alla precisione lessicale che a volte si apre in squarci più lirici.

Forse, parlando ancora di discendenze, la centralità del tema mortifero e la riscrittura di storia e mito potrebbero per certi versi ricordare l'Alberto Savinio di *Casa «la Vita»*. Una cosa è, a ogni modo, certa: Danilo Soscia si inserisce nella tradizione del racconto italiano, mostrando il «potenziale inesauribile» (Andrea Caterini, «Il Giornale», 21 gennaio 2018) di questa oggi spesso trascurata forma di narrazione.

*Eleonora Daniel*

## FILM

### *Il filo nascosto*

**Regia di Paul Thomas Anderson, 2018**

Seconda collaborazione “da Oscar” per l’attore Daniel Day-Lewis e il regista Paul Thomas Anderson: la stessa coppia, infatti, ritroviamo nella pellicola *Il Petroliere* del 2007, che ha condotto Day-Lewis a vincere la sua seconda statuetta d’oro.

Al centro della narrazione c’è un geniale stilista, vagamente ispirato alla figura di Cristóbal Balenciaga, il quale si occupa di vestire l’*élite* della società londinese degli anni Cinquanta. Egli è talmente immerso nella propria arte da non essere in grado di amare; le uniche due figure femminili che Woodcock riesce a tollerare al proprio fianco sono la sorella Cyril (Lesley Manville), il cui compito è quello di arginare le nevrosi del fratello, e la defunta madre, rimpianta e mitizzata. Il mondo di Woodcock verrà, poi, stravolto dall’incontro con Alma, interpretata dall’attrice-rivelazione Vicky Krieps.

Dalla visione del *Filo nascosto* emerge una sorta di tendenza del regista a girare pellicole che richiamano il passato: il film è, come detto in precedenza, ambientato in una Londra del secondo dopoguerra, così come *The Master* (2012), mentre il thriller *Vizio di Forma* (2014) si sviluppa in una Los Angeles degli anni Settanta. Una tendenza, questa del “ritorno al passato”, che ritroviamo anche nei richiami ad autori ai quali Anderson si ispira, quali Hitchcock e Kubrick (da *Rebecca* fino ad arrivare ad *Arancia Meccanica*, *Berry Lindon* ed *Eyes wide shut*), disseminati all’interno della pellicola. Oltre a questi modelli estetici dichiarati, emergono anche dei riferimenti letterari, soprattutto ad alcuni dei racconti di Henry James dominati



dall'opposizione tra vita e arte e dalla dicotomia tra attrazione e terrore nei confronti della donna.

Il filo conduttore che ricollega l'ultimo film di Paul Thomas Anderson alle sue opere precedenti è, in un certo senso, il rapporto con il potere, declinato in diverse sfaccettature: nel *Filo nascosto* vediamo un uomo, uno stilista di rinomato successo internazionale, insofferente a ogni cosa che lo circonda, entrare in conflitto con la donna da lui scelta come musa ispiratrice, prima, e come compagna di vita, poi. L'eccezionalità dell'opera del regista (candidata a ben sei premi Oscar) si accompagna all'altrettanto eccezionale interpretazione da parte di Day-Lewis e della Krieps, i quali riescono a permeare di significato ogni inquadratura solo grazie a un sapiente gioco di sguardi e di silenzi.

Il film è un continuo oscillare tra la presa di potere da parte di Woodcock, il quale, dopo un iniziale attaccamento ad Alma, se ne discosta bruscamente, infastidito da ogni piccolo gesto della donna, e il suo cederlo di nuovo alla compagna, desideroso delle sue cure e attenzioni, una volta regredito a bambino indifeso. Da parte sua, la donna non ha intenzione di farsi da parte, prendendo in mano le redini affinché l'uomo sia indotto a sentire la necessità della sua vicinanza e dando vita, così, a un perverso scambio di ruoli tra vittima e carnefice, fino ad arrivare a un epilogo quasi beffardo, che lascia lo spettatore completamente spiazzato.

Paul Thomas Anderson si conferma come uno dei più grandi registi americani contemporanei. *Il filo nascosto*, come i precedenti film di Anderson, è girato con pellicola 35mm e il regista ha curato personalmente la fotografia assieme ad altri collaboratori, portando il film a non avere, di fatto, un direttore della fotografia accreditato. La sceneggiatura, scritta dallo stesso Anderson, è essenziale, scarna nei dialoghi; piuttosto, ciò che esalta la bellezza di ogni inquadratura sono proprio i lunghi silenzi che permettono allo spettatore di seguire ogni movimento di macchina e di cogliere ogni piccolo dettaglio.

*Giulia Giorgi*

## EVENTI

***Time is out of joint***  
**Progetto di Cristiana Collu,**  
**presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea**  
**in mostra dall'11 ottobre 2016 al 1° maggio 2018**

Atto primo, scena quinta dell'*Amleto*: atrio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e contemporanea.

Un tempo irrazionale, non lineare, che porta a un mondo capovolto, tumultuoso, incomprensibile è quello di cui si lamenta Shakespeare attraverso le parole del suo protagonista, ma è anche il nostro. Presi ogni giorno, come Amleto, dalla responsabilità *to set it right*, di mettere ogni cosa al suo posto, non ci rendiamo conto di quanta bellezza possa esserci nella labilità del confine tra un tempo e l'altro. Ce lo mostra Cristiana Collu, direttrice generale del Museo, che, con la sua idea, concretizzatasi dopo sei mesi di lavori sia sulle collezioni sia sull'edificio, "rimette ogni cosa al suo posto", riorganizza nello spazio del museo un mondo disarticolato e sconnesso, superando il concetto di cronologia, di fissità temporale, e viaggia nell'arte seguendo un anarchico pensiero per cui nascono nuove relazioni tra le opere e, simultaneamente, nella mente dello spettatore.

*Time is Out of joint*, citando le parole di Collu, è una mostra disobbediente, la cui temporalità dipende dal nostro sguardo.

Il mio sguardo viaggia lungo i corridoi e le sale in una soleggiata domenica pomeriggio, mentre molte persone fotografano voracemente tutto ciò che le circonda. In questi contesti personalmente preferisco l'esserci al ricordare, vivere il momento e lasciarmi coinvolgere totalmente in quest'atmosfera atemporale.

Ammiro Arp, Balla, Klimt, Klein, Guttuso, Magritte, Mirò, Sironi, Warhol, Monet, Burri, de Chirico, Giacometti, alcuni tra i circa centosettanta artisti che fanno parte della mostra.

Leggo «Lascia da parte il tempo se vuoi capire questa storia», ma all'entrata del Museo capisco solo a metà. Chiunque capisce solo a metà. Come sempre, nell'arte, è solo il vivere appieno l'esperienza a darti la consapevolezza di aver appreso qualcosa. Scendendo le scale, infatti, all'uscita, credo di aver capito molto di più.

Nel mezzo vedo *Alla stanga*, un quadro di Segantini del 1886, *facing* un Rento 2012. Mucche dipinte e digitali.

Vedo le *Ninfee rosa* di Monet, del 1897-1899, e le *Ninfee* di Rento.

Vedo un quadro e poi vedo uno schermo.

La scelta del verbo non è casuale: le opere si affacciano l'una sull'altra, quasi si affrontano, in questo contesto, senza sfidarsi, fanno parte di un tempo attuale, che non è passato e non è presente, è il tempo nuovo in cui vive lo spettatore.

Vedo l'*International Klein Blue*, *I malati* e *Il mendicante* di Balla, dei primi anni del Novecento, giro vorticosamente nella *Spirale Scura* di Uecker (1970) e mi immergo nel *Bosco di Fointanebleau* che Palizzi realizza nel 1874.

Faccio tutto questo in una sequenza cui non dò linearità temporale. Questo tempo graffia come Fontana nella tela bianca, muore e rinasce continuamente.

*Mademoiselle Lanthèlme*, dal quadro di Boldini, e la donna riprodotta in *Sogni* di Corcos portano, negli abiti e nello sguardo, la fierezza e la femminilità della donna degli anni a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento. Più in là, Giacometti mostra la sua *Grande donna* in un'imponente, sebbene fragile, scultura del 1960. Alta, filiforme, fragile e scura, un volto appena accennato, una postura solida che la rende ben ancorata al terreno.

Alcune delle opere esposte rappresentano eventi storici: ne è un esempio *La battaglia di Custoza* di Fattori, dimostrazione esplicita di come anche una memoria

storica, con la sua fissità insita nel concetto stesso di evento, accadimento, possa essere comunque inserita in un contesto “atemporale”.

Con la testa nel passato e un piede nel futuro, passo dopo passo, lo spettatore cammina per i lunghi corridoi del Museo.

Mi riservo il diritto di indietreggiare, ogni tanto, per guardare di nuovo. C'è una frase che ho letto ultimamente, non ricordo dove, che mi torna in mente al riguardo: *We are fearless, independent and original*. Non abbiamo paura, non ci lasciamo intimorire dal giudizio, non temiamo le etichette né il presente che ci obbliga a restare ancorati a terra a combattere le lotte dell’“ogni giorno”. Noi siamo indipendenti, siamo originali, camminiamo sulla strada per i nostri sentieri del tutto personali, vivendo nei libri che leggiamo, perdendoci nelle nostre passioni, superando l’ostacolo che pone la razionalità imperante nel mondo, la quale ogni giorno impone di abbandonare la fantasia, l’istinto.

Ma senza andare “oltre”, oltre l’ordinario, a volte è impossibile capire.

*Martina Neri*

## Contatti

Per autori e opere fino al '500: [quintiliani@diacritica.it](mailto:quintiliani@diacritica.it) o [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it)

Per autori e opere dal '600 ai giorni nostri: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it)

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it)



## **Gerenza**

### *Direttore responsabile:*

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Università San Tommaso d’Aquino di Roma)

### *Editore:*

Diacritica Edizioni di Anna Oppido

### *Rappresentante legale:*

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

### *Redazione:*

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: [panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

*Provider:* Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

*Webmaster:* Daniele Buscioni