





# ATTI DEL CENACOLO

Clemente REBORA  
Cesare PAVESE  
Edoardo CALANDRA  
Giacomo LEOPARDI

*a cura*

di Mariarosa Masoero

*introduzione*

di Renato Scavino

*prefazione*

di Vincenzo La Porta

In collaborazione con:

**FONDAZIONE CRT**  
Cassa di Risparmio di Torino

 **FONDAZIONE  
CASSA DI RISPARMIO  
DI CUNEO**

**FONDAZIONE CRS**  
CASSA DI RISPARMIO DI SAVIGLIANO

**BANCA CRS**  
Banca Cassa di Risparmio di Savigliano S.p.A.

## *Saluto del Sindaco*

Dal 1980 il Cenacolo «Clemente Rebora» opera nella nostra città con l'unico fine di promuovere la crescita della cultura e della sensibilità artistico-letteraria.

Particolarmente interessanti e opportune sono state le giornate di studio dedicate a Clemente Rebora, Cesare Pavese, Edoardo Calandra e, nel 2006, a Giacomo Leopardi. Queste manifestazioni hanno coinvolto, attraverso i concorsi letterari, centinaia di poeti e di aspiranti scrittori di tutta Italia. Savigliano, da sempre sensibile ad ogni esperienza culturale, ha partecipato attivamente alle iniziative del Cenacolo che, per il loro alto livello, hanno ottenuto il riconoscimento ed il patrocinio delle più alte istituzioni italiane. Notevole è stato anche il coinvolgimento della cittadinanza, in particolare dei giovani studenti e degli operatori della cultura, che hanno gremito in ogni ordine di posti sia il Salone d'onore di Palazzo Taffini, sia il civico Teatro Milanollo, dove si è svolto il dibattito conclusivo.

In questo volume troverete i saggi di alcuni tra i maggiori studiosi italiani che, attraverso le giornate di studio sui vari temi, hanno presentato in sede di dibattito i preziosi contributi delle loro approfondite ricerche, al fine di riportare nella sua giusta luce e nella sua giusta dimensione l'opera letteraria, a torto dimenticata, soprattutto di poeti e scrittori come Clemente Rebora e Edoardo Calandra.

Sento pertanto il dovere di ringraziare, anche a nome della città, che ho l'onore di rappresentare, il Cenacolo, nella persona del suo Presidente prof. Renato Scavino, e del Presidente ff. Vincenzo La Porta, che continuano, nel nome di Clemente Rebora, a diffondere quei valori e quella cultura indispensabili per dare alla nostra società una dimensione più serena e umana.

Aldo Comina  


Sindaco di Savigliano



## *Introduzione*

La presente raccolta di saggi comprende gli interventi e le relazioni fatte pervenire in occasione di quattro convegni di studio organizzati dall'Associazione culturale «Cenacolo Clemente Rebora», in date diverse nella città di Savigliano:

1) Tavola rotonda del 29 novembre 1997 sulla figura e l'opera di Clemente Rebora, tenuta nella Sala Molineri di Palazzo Taffini. Hanno partecipato ai lavori o hanno inviato le loro relazioni:

Padre Umberto Muratore, direttore del Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa, che ha presieduto il convegno.

Padre Carmelo Giovannini, Preside del Liceo «Rosmini» di Torino.

Prof.ssa Renata Lollo, dell'Università di Milano.

Prof. Giorgio Bárberi Squarotti, dell'Università di Torino.

2) Giornata di studio su Cesare Pavese del 12 febbraio 2000, nel Teatro Milanollo, in occasione del cinquantenario della morte dello scrittore. Hanno partecipato ai lavori o hanno inviato relazioni:

Prof.ssa Mariarosa Masoero, dell'Università di Torino.

Prof.ssa Annamaria Pastore, dell'Università di Novara.

Dott. Franco Vaccaneo, direttore del Centro Studi «Cesare Pavese» di Santo Stefano Belbo.

Dott. Luigi Ciriotti, sindaco di Santo Stefano Belbo.

3) Giornata di studio su Edoardo Calandra del 18 maggio 2002, nel Teatro Milanollo, in occasione del centocinquantenario

anniversario della nascita dello scrittore e per l'inaugurazione della Gipsoteca «Davide Calandra» nella città di Savigliano. Hanno partecipato ai lavori o hanno inviato relazioni:

Prof.ssa Mariarosa Masoero, dell'Università di Torino in qualità di moderatrice e di Presidente del Concorso letterario «Edoardo Calandra».

Prof. Giovanni Tesio, dell'Università di Vercelli.

Prof. Aldo Alessandro Mola, storico.

Prof. Giuseppe Zaccaria, dell'Università di Vercelli.

4) Giornata di Studio su Giacomo Leopardi del 28 maggio 2006, nel Teatro Milanollo, e presentazione del libro *Un romantico Infinito, analisi introspettiva della lirica leopardiana*, di Renato Scavino. Hanno partecipato al convegno o hanno inviato relazioni:

Prof. ssa Mariarosa Masoero, dell'Università di Torino.

Prof. Marziano Guglielminetti, dell'Università di Torino.

Prof. Giorgio Bárberi Squarotti, dell'Università di Torino.

Prof. Andrea Maia.

Prof. Renato Scavino.

Il Cenacolo «Clemente Rebora» è un'associazione culturale senza fini di lucro fondata a Savigliano nel 1982. Essa si propone, in base al suo Statuto, «di migliorare la qualità della vita e di promuovere l'attività letteraria ed artistica in tutte le sue forme [...] I fini associativi del Cenacolo sono improntati nella prassi di civiltà ed umanità, nel superiore interesse della poesia e dell'arte come elemento evolutivo dell'uomo».

## *Prefazione*

**P**er quale ragione le figure letterarie di Leopardi, Rebori, Pavese e Calandra, alla considerazione critica risultano, per certi aspetti, vicini, anche se con momenti figurativi diversi?

Uno dei motivi più evidenti è quella specie di dolore universale che affonda le radici nella miseria dei limiti umani. Un dolore che è una componente inevitabile della vita, ma anche necessario se si vuole conquistare quella maturità che fa, di un essere umano, un uomo. Viviamo in un'epoca in cui, anche senza l'aiuto di Pascal, è facile intuire che è pericoloso conoscere Dio senza conoscere la propria miseria ed è ugualmente pericoloso conoscere la miseria umana senza conoscere Dio.

L'artista traduce con impegno se stesso nella sua opera, nella speranza di trovarvi quella immortalità che lo salvi da quel nulla in cui teme di dissolversi, ma il dubbio del nulla si fa sempre più certezza ed il dolore sempre più acuto.

I quattro autori perseguono vie diverse su questo cammino.

La comune tensione esistenziale posta nel risolvere certi immensi problemi li pone a dover scegliere tra la logica della fede incrollabile e quella vacillante della ragione. Penso che la separazione tra fede e ragione non può mai essere netta. La fede senza la ragione è vuota. La ragione senza la fede si perde nell'immensità dei problemi esistenziali. Il confronto tra due geni può aiutarci a esprimere meglio questo concetto. Pascal e Leopardi furono due geni precoci, autodidatti, malati, e tutti e due morirono a 39 anni. Ma ad un certo punto della sua vita Pascal trovò nella fede la gioia di vivere e da buon cristiano benedisse i suoi cresciuti mali e altri ancora ne chiese a Colui che con la sua grazia l'aveva aiutato a vivere ogni pena con diletto. Leopardi invece, senza

dimenticare gli insegnamenti cristiani, si affida sempre più alla ragione e, non trovando risposta ai suoi interrogativi, è sopraffatto dai dolori fisici e soprattutto da quelli spirituali. I genitori già dall'infanzia gl'impongono una fede cristiana che essi stessi contraddicono con il loro modo di vivere e di pensare. Ritengo che il dolore più grande sia stato quello di non sentirsi amato, soprattutto dalla madre, che giudicava le sue malattie e la sua sofferenza una finzione. E Leopardi il 28.5.'30 scriveva: «Pare impossibile che si accusi d'immaginario una così terribile incapacità d'ogni minima applicazione d'occhi e di mente, una così completa incapacità di vita come la mia. Spero che la morte, che sempre invoco, fra gli altri infiniti beni che ne aspetto, mi farà ancor questo, di convincer gli altri della verità delle mie pene. Mi raccomando alla Madonna, e le bacio la mano con tutta l'anima». E al padre, che lamenta una certa freddezza verso di lui, Giacomo risponde giurando che lo ama e che darebbe, non per dovere di figlio, ma per amore, il proprio sangue per lui: «Se poi ella desidera qualche volta in me più di confidenza e più dimostrazione d'intimità verso di lei, la mancanza di queste cose non procede da altro che dall'abitudine contratta sin dall'infanzia, abitudine imperiosa ed invincibile, perché troppo antica e cominciata troppo per tempo». (24.12.'27).

Anche la dedicatoria agli amici suoi di Toscana del 15.12.'30 è straziante: «Amici miei cari, sia dedicato a voi questo libro, dove io cercava, come si cerca spesso con la poesia, di consacrare il mio dolore [...] Ben sapete che queste medesime carte io non ho potuto leggere, e per emendarle mi è convenuto servirmi degli occhi e della mano d'altri. Non mi so più dolore, miei cari amici; e la coscienza che ho della grandezza della mia infelicità, non comporta l'uso delle querele. Ho perduto tutto: sono un tronco che sente e pena. Se non che in questo tempo ho acquistato voi: [...] L'amor vostro mi rimarrà tuttavia, e mi durerà forse ancor

dopo che il corpo, che già non vive più, sarà fatto cenere. Addio. Il vostro Leopardi».

Alcuni autorevoli critici letterari, tra questi Croce, hanno scritto che la irreligione e il pessimismo di Leopardi sarebbero stati conseguenze dei suoi mali fisici. Altri hanno scritto che la virtù del genio può superare e dominare il dolore e che le vicende esterne possono influire sul nostro spirito, non sottometterlo o annullarlo. Forse c'è qualcosa di vero in queste osservazioni, ma penso che oltre certi limiti, qualsiasi essere umano possa perdere il controllo di se stesso. Certo è che quando si parla dell'esistenza di un uomo non è possibile dare giudizi definitivi. Sono convinto, ma non certo, che non avendo compiuto l'atto estremo del pessimista (perché in lui non si è mai spenta la fiammella della vera fede), preferisco amare e ricordare Leopardi come l'uomo del dolore.

Nella vita dei personaggi di Calandra c'è un aspetto tragico, ma non avvilito, nel senso che, anche se oppressi e impotenti di fronte alla realtà di eventi tragici, continuano a pensare e ad amare.

Calandra, con disincantata maturità intellettuale, analizza l'esistenza umana con una sottile capacità di indagine psicologica, che gli permette di esprimere il disagio della coscienza moderna di fronte alla nuova civiltà industriale.

Questa capacità di analisi la troviamo anche in Pavese, ma con un disagio più profondo: «No, secondo me, l'arte vuole un tal lungo travaglio e maceramento dello spirito, un tale incessante calvario di tentativi che per lo più falliscono, prima di giungere al capolavoro, che si potrebbe classificare tra le attività antinaturali dell'uomo» (lettera a Monti del 18 maggio 1928).

Un cammino letterario che ci riporta alla mente Baudelaire.

In *La luna e i falò* Anguilla, il personaggio più vicino alla sua figura di uomo, non esprime più il giovanile segnale della fuga e del riscatto da un mondo chiuso verso l'ignoto che si sperava migliore e diverso, ma segna l'inizio di un cammino senza speranza che si concluderà in modo tragico.

Non possiamo comprendere fino in fondo le ragioni che spingono un altro essere a compiere certe azioni, ma possiamo prendere nella massima considerazione la sua opera letteraria che, quando è poesia, è luce che va oltre l'esistenza dell'uomo.

Nell'espone le motivazioni esistenziali della propria coscienza inquieta, in Rebora il discorso si fa più complesso. Dalla lettera a Daria Malaguzzi del febbraio 1907: «Ed ho inteso che la vita vale la pena di viverla, non foss'altro che per farsi annientare dai titani, dalle Divinità spaventosamente superbe di bellezza [...]». Sempre dalla lettera a Daria del maggio 1910: «[...] Sento acerbissima la solitudine che mi avvolge sorda senza nessuno amico più: onde mi è tanto grato riudire le voci [...]». Si fa sempre più intensa l'insofferenza verso l'inerzia spirituale e morale della maggior parte degli uomini.

Nei venti anni che passano tra le sue prime esperienze e l'approdo al Cristianesimo, notiamo che c'è tutta un'apparente involuzione verso il basso; in realtà solo l'infinitamente piccolo può far parte dell'infinitamente grande.

Nella poesia *Dall'immagine tesa* Rebora deve aver dato, all'inizio, il significato che fosse lui ad attendere, ma «spio il campanello/che impercettibile spande [...]» e poi i due versi alla fine: «Verrà, forse già viene / il suo bisbiglio». Sente l'impercettibile suono del campanello ed il suo bisbiglio, vuol dire che c'è già, ma lo trova, quando si convince che è Dio ad aspettare che lui crei le giuste condizioni per manifestarsi. «Da un pezzo dico: – far da concime – / Ma poi, confesso, presumo le cime; / E in Dio allora affondo cuore e impegno / Per morire come re nascendo al regno». In ogni essere umano è presente una energia che spinge ad amare e ad essere amati e, se Dio è amore che riempie e avvolge tutte le cose, allora è già presente in tutti gli uomini e non aspetta altro che gli apriamo le porte del cuore per stabilire un rapporto d'amore. E aspetta che lo facciamo noi per rispetto della nostra libertà, perché non può esserci vero amore dove non c'è

libertà. «Come bello Signor, nel tuo creato! / Ma sol nel cuore sei bellezza amante! / E doni amor onde chi ama è nato / a quella vita che in morir s'espande».

Un altro elemento comune ai quattro scrittori è la totale avversione verso la guerra.

Calandra, nei suoi romanzi, parla spesso di rivoluzione, di violenza, di guerra, ma alla fine conclude: «L'uomo capirà che esiste una fraternità umana, e che le lotte tra individui, tra classi, tra popoli sono delitti, grandi, grandissimi delitti!».

E Pavese scrive: «Guardare certi morti è umiliante», è l'umiliazione che coinvolge tutti coloro che hanno un minimo di dignità. A causa della nostra paura e della nostra inerzia, siamo tutti responsabili delle guerre e della violenza nel mondo.

Di Rebora e la guerra mi sembra particolarmente significativo quanto scrive Giorgio Bárberi Squarotti nel saggio *La città di Rebora*. Ne riporto uno stralcio: «Al cadavere putrefatto non può essere contrapposta che la difficile scommessa dell'amore e della vita. Non c'è poesia che possa riscattare i morti, la follia dell'attesa della morte, [...]», e poi: «Il culmine dell'orrore è costituito dal fatto che l'unica preghiera possibile nella demenza della guerra e del massacro è quella che chiede al fratello mutilato e ancora urlante di morire, perché altri non muoiano per andarlo a prendere dove giace, tronco senza gambe. Non è immaginabile altra preghiera».

Se ne deduce che nessuno è autorizzato a uccidere né in nome di Dio né in nome della Patria né in nome del Popolo. Quando si usa la violenza si cessa di essere uomini per diventare strumenti al servizio del potere.

Altri motivi avvicinano questi quattro scrittori, ma queste mi sembrano le ragioni più importanti.



Giornata di studio sull'opera letteraria di Clemente Rebora.

*Da sinistra:* Mariarosa Masoero, Renata Lollo, Umberto Muratore, Renato Scavino.



Giornata di studio sull'opera letteraria di Cesare Pavese.

*Da sinistra:* Mauro Bersani, Vincenzo La Porta, Anna Pastore, Mariarosa Masoero, Franco Vaccaneo, Renato Scavino.



Giornata di studio sull'opera letteraria di Edoardo Calandra.

*Da sinistra:* Aldo A. Mola, Giuseppe Zaccaria, Mariarosa Masoero, Renato Scavino.



Giornata di studio sull'opera letteraria di Giacomo Leopardi.

*Da sinistra:* Andrea Maia, Mariarosa Masoero, Renato Scavino.



CLEMENTE REBORA



# SAGGI

di

Giorgio Bárberi Squarotti

Renata Lollo

Carmelo Giovannini



## *Le radici della poesia*

Il Centro Internazionale di Studi Rosminiani di Stresa ha gentilmente concesso la riproduzione di quattro pagine inedite di Clemente Rebora. Due i tipi di annotazioni autografe: la matita rossa segna frasi di significato positivo, la matita blu segna frasi negative.

La poesia non ha un terreno preferito sul quale nascere e fiorire. Questo mistero che fa la poesia libera, diventa più misterioso in Rebora perché le sue poesie sono particolarmente imprevedibili. Chi legge *Frammenti lirici* non può passare ai *Canti dell'infermità* senza sentirsi spaesato. Chi legge le *Lettere* di Rebora dei primi anni, non può passare, sempre sullo stesso piano, alla lettura delle *Prose ascetiche e mistiche* degli ultimi anni reboriani.

Quali sono dunque le radici e le forme della poesia di Clemente Rebora?

A dare la risposta ci vuole una sorgente profonda e ricca dalla quale possano sgorgare torrenti in apparenza molto diversi.

La poesia è antica, e qui, in questi frammenti omerici, Rebora scava il fosso a trovare la sorgente vera, chiosando e quasi forzando la porta d'ingresso per capire Omero e inserirsi nell'alveo del medesimo fiume e condividere la sorgente più antica del più antico di tutti i poeti.

Il commento, ovvero il tentativo di catturare la radice del poetare, che Rebora fa con Omero, non è unico. Rebora ha «commentato» anche Dante Alighieri, alla stessa maniera, e, sempre alla stessa maniera, ha riempito di postille i libri di Teologia e il Messale Quotidiano, facendo di ogni brano di Vangelo qualcosa di simile a un «frammento lirico».

Ma, a sua volta, i *Frammenti lirici*, i *Canti anonimi* e i *Canti dell'infermità* da dove sorgevano?

L'*Odissea*, la *Bibbia* e la *Divina Commedia* suscitavano inaspettatamente in Rebora la stessa reazione. La poesia di Rebora è poesia perenne. L'oggetto del poetare è l'uomo che vive. Rebora è un caso umano. In particolare è giusto dire che Rebora si sia preoccupato del «senso» delle cose e delle persone. Certe descrizioni di mare, di temporali, di albe sono degne della Genesi; certe descrizioni della guerra e dei feriti sono degne dell'*Inferno* di Dante.

La poesia rende ragione del suo vivere. In *Janardana* – un racconto indiano tradotto da Rebora nel 1922 – la principessa Radha si esprime così: «Se ho inteso il tuo insegnamento, Maestro, l'uomo è un fiore di luce che tende all'alto attraverso il limo del corpo e l'acqua dell'anima, dentro il solare etere dello spirito, e solamente quando raggiunge il terzo e perfetto stato, conoscerà che il fiore e stelo e radice sono un'unica sostanza eterna». È una espressione di quando Rebora era a contatto con Tagore, ma la parola «eterna» rimarrà fissa nella mente di Rebora. Egli si è immedesimato con la sua vita religiosa e rosminiana, scoprendo nuove dimensioni. «La grazia di patir, morire oscuro / polverizzato dall'amore di Cristo/far da concime sotto la sua Vigna».

Il concime e la vigna però nascondono il dono della vita e il germogliare della risurrezione.

Stresa 7/8/1991

VINCENZO SALA

Cine  
ODISSEA

fori agli  
altri  
mura e  
popola  
(Cyrum)  
al tempo  
alle  
cose  
al caso  
della  
Fortuna

gen  
"l'antico  
mal"



Ma degli Etiopi questi gito era alle terre lontane — sono le genti estreme del mondo, in due zone divisi, gli uni ove il sol s'immerge nel pelago, gli altri ove sorge dove di agnelli e di tori gli offrivano sacre ecatombi. Quivi, assistendo al convito, godevasi; e stavano gli altri Dei, nella reggia accolti di Giove signore d'Olimpo. Or, così prese a dire degli uomini il padre e dei Numi, poi che gli risovenne del nobile Egisto, cui morte inflitto aveva Oreste, figliuol d'Agamènnone illustre.

Dunque, pensando a quello, fra i Numi così prese a dire:

• Ahime, come i mortali dan sempre la colpa ai Celesti! Dicono che da noi provengono i mali; ma invece essi, coi loro peccati, li attirano, in onta al destino.

Come ora Egisto: sedusse la sposa del figlio d'Atreo, contro al destino, e lo sposo sgozzò che tornava, sebbene la sorte sua sapesse: ché noi l'avevamo ammonito, Ermète a lui mandando, il vigile d'Argo uccisore, di non uccider l'eroe, né ambir la sua sposa; ché Oreste, d'Agamènnone figlio, farebbe vendetta del padre, quando, cresciuto, desio lo pungesse dal suolo paterno.

Così gli disse Ermète; né giunse a convincere Egisto, per quanto egli il suo bene cercasse; ed or tutto ha scontato.

E a lui così rispose la Diva dagli occhi azzurrini:

• O padre nostro Cronide, supremo fra tutti i Celesti, ben meritata fu la pena a cui quegli soggiacque: muoia così, chiunque si macchia di simili colpe.

Ma mi si spezza il cuore, pensando al saggissimo Ulisse, misero, che dagli amici lontano, si strugge di doglia, in mezzo al mare, in un' isola, ov' è l'umbilico del ponto. Fitta è quell' isola d'alberi; e qui vi una Diva soggiorna

cece  
Mou

non non  
a scolar  
di ispirar  
dell' alto

il suo tenore  
il mondo d'alto

fori  
colletta  
aspirar

la vita sarebbe  
buona!

5

nella sua casa: la figlia d'Atlante, nemico dei Numi,  
che tutti a del mare gli abissi, che regge i pilastri  
alti, che l'un dall'altro dividono il cielo e la terra.  
La figlia sua trattiene quel gramo che sempre si lagna,  
e di molcarlo tenta con molli, con blande parole,  
se mai d'itaca farlo potesse oblioso. Ma Ulisse  
vorrebbe anche il sol fumo vedere che sbalza dai tetti  
della sua terra, e morire. Ma questo, o Signore d'Olimpo,  
punto il cuor tuo non commuove. Nell'ampie di Troia pianure,  
presso le navi argive, non t'erano forse gradite  
le sacre offerte d'Ulisse? Con lui perché tanto ti crucci? »

E a lei rispose il figlio di Crono che i nugoli aduna:

« Quale parola, o figlia, t'uscì dalla chiostra dei denti?

Come dimenticarmi potrò mai d'Ulisse divino,

che tutti quanti avanza per senno i mortali, ed offerte  
fe più che ogni altro, agli Dei sempiterni, signori del cielo?

Ma il Dio che cinge la terra, Posidone, eterno corruccio  
serba nel cuor, pel Ciclope, che Ulisse fe' privo dell'occhio.

per Polifemo divino, che tutti vincevã i Ciclopi

di gagliardia. La vita gli diede la Ninfa Toösa,

figlia di Forcine, re del mare che mai non si miete,

che con Posidone in cave spelonche si strinse d'amore.

Non gli dà morte; ma lungi vagare lo fa dalla patria.

Ora, su via, tutti, quanti siam qui, provvediamo che Ulisse

possa tornare alla patria. Deporre Posidone l'ira

dovrà: ché non potrà, contrastando al volere di tutti,

venire a lotta, ei solo, con tutti i Beati del cielo ».

E a lui così rispose la Diva dagli occhi azzurrini:

« O padre nostro, figliuolo di Crono, supremo Signore,

se veramente adesso gradiscono i Numi beati

l'Uomo a Dio  
l'Umanità al Fine  
M

sp. profeta di quanto sarano

4 lex

Così disse; e partì la Diva dagli occhi azzurrini.  
Volò, che forma assunse d'augello; e a Telemaco in seno  
forza e fiducia ispirò, più vivo il ricordo gli rese  
del padre suo, che prima non fosse; e fra sé ripensando,  
pieno fu di stupore: che intese che quello era un Nume.  
E subito tornò quel giovin divino fra i Proci.

Stava l'insigne vate fra i proci cantando; e in silenzio  
quelli ascoltavan seduti. Cantava il ritorno che Atena  
Pallade inflisse agli Achivi, da Troia, funesto di lutti.  
Ed ecco, udì dall'alto la voce divina del vate  
d'Iraaco la figliuola, Penèlope piena di senno,  
e dalle stanze eccelse discese dell'alto palagio,  
sola non già, che due seguivano ancelle i suoi passi.  
E poi che quella donna divina fu giunta fra i Proci,  
stie de l'adorna sala vicino ai pilastri, alla soglia,  
schermo facendo alle guance del morbido velo; e le ancelle  
modeste accanto a lei restarono, a entrambi i suoi fianchi.  
E lagrimando, così prese a dire al cantore divino:

« Fermo, tu sai molte altre lusinghe dei cuori mortali,  
d'uomini gesta e di Numi, che sogliono i vati cantare.  
Prendi a cantare qualcuna di queste; e costoro in silenzio  
t'odano, vino bevendo; ma questa canzone di lutto  
lascia, che sempre a me nel seno profondo il mio cuore  
strugge, perché su me questa funebre doglia ricade,  
poiché d'un uomo tale m'angustia la brama e il ricordo,  
di cui la fama vola per l'Ellade tutta e per Argo ».

E a lei queste parole Telemaco scaltro rispose:  
« O madre mia, perché contendere al dolce poeta  
ch'egli ivi canti, dove la mente lo spinge? I poeti

in questo  
interpretano  
la Lex illa.  
ma \*

Penelope

è questa  
a) fedeltà  
che  
richiama  
e l'uomo  
alla  
casa

45

Sp. X la durezza antica, nel trattar  
la donna (la Vita) - ~~119/33~~

CANTO I

15

\* non c'erre, ma s'orre per  
opera delle  
res. certin -  
sp.

colpa non hanno: è Giove la causa di tutto, che il bene  
comparte e il mal, così come pur gli talenta, ai mortali.

Biasmo non gli è, dei Danaï cantare il funesto ritorno,  
perché piú che ad ogni altra, largiscono gli uomini elogi  
alla canzone che sembri suonare piú nuova a chi l'ode.

L'anima e il cuore tuo, dunque abbian la forza d'udire  
ché non al solo Ulisse, conteso fu il dì del ritorno;  
ma spenti fúr molti altri di quei che pugnarono a Troia

X Alle tue stanze, su, ritorna, e ai tuoi cómpiti bada,  
al fuso ed alla rocca, partisci comandi alle ancelle,  
che affrettino i lavori; e agli uomini lascia la cura  
dei canti; e prima a me, che son della casa il signore »

E nuovamente allora, Penelope, tutta stupita,  
salí, ché penetrata del figlio l'avean le parole.

E con le ancelle insieme venuta all' eccelse sue stanze,  
piangeva Ulisse, lo sposo diletto; sinché su le ciglia  
infuse a lei soave sopor l'occhicerula Atena.

Per la magione ombrosa, frattanto, con alto schiamazzo,  
tutti chiedevano i Proci di stendersi sopra i lettucci.

E a lor queste parole Telemaco scaltro rivolse:

« O della madre mia pretendenti arroganti e superbi,  
adesso del banchetto godiamo il piacere; e ogni grido  
cessi: ché udire tale cantor cosa è troppo soave,  
quale è costui, che ai Numi del cielo pari è nella voce.  
Domani all'alba, poi, troviamoci tutti raccolti  
a parlamento; ch'io voglio con franca parola intimarvi  
d'uscir da questa casa. Cercatevi altrove i banchetti,  
mangiate i beni vostri, reciproche mense allestite.

Ma se vi sembra poi che sia piú piacevole e giusto

In queste pagine ci sono due tipi di annotazioni: la matita rossa segna frasi di significato positivo; la matita blu segna frasi negative.

## *La città di Rebola*

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

La città di Rebola nell'opposizione, del resto canonica, rispetto alla campagna, appare delineata, secondo la doppia faccia dell'osservazione e dell'allegoria, ne *Il ritmo della campagna in città*, che uscì su «La Voce» nel 1913. È un testo abbastanza singolare, nel senso che usa molti modi e trattamenti dei materiali tipici del procedimento costruttivo palazzeschi, fra crepuscolarismo e futurismo, in quello spazio intermedio in cui la prosasticità del lessico, accresciuta anzi che corretta dalle rime molto irregolarmente disposte ma accuratamente scelte per collegare parole accentuatamente comuni e colloquiali, trapassa facilmente nell'opposto scatto della bizzarria, della provocatorietà raggiunta soprattutto con l'uso della riproduzione mimetica del dialogo, dei termini del parlato a voce alta di quel luogo deputato della confusione e del mercimonio basso e volgare che è il mercato, secondo lo schema de *La passeggiata* di Palazzeschi. L'intento è di annullare completamente ogni progetto descrittivo per rilevare fortemente gli aspetti degradati del paesaggio urbano. Dietro, sì, c'è il d'Annunzio de *Le città terribili* della *Laus vitae*, citate come ricordo da negare immediatamente; e programmaticamente, infatti, Rebola, nel momento in cui evoca l'umanità mercuriale dedita al guadagno e ammiccante per il quotidiano inganno della vendita delle merci, porta al livello di una commedia da piazza e da strade come luoghi del più comune e banale mercato la tragicità dannunziana, che vede l'orrore e la gloria delle «città terribili», e alle città aggiunge, appunto, un aggettivo che le solleva al grado dell'eccezionalità, dell'esemplarità tragica.

La colloquialità crepuscolare viene corretta nella direzione del grottesco da Palazzeschi, in quella del duro e aspro giudizio morale da Rebola, che in questo modo viene a straniare l'uso del

tipico modo crepuscolare onde farne la sigla evidente dell'auto-definizione della volgarità da parte di chi pronuncia le formule dell'imbonimento del mercato: «Pere e mele, e la bell'uva / moscadella e grignolò: / tutta la mangia chi n'assaggia un po'! - / - Ehi! - Ohi!- L'ultime, l'ultime! / Tripoli, bel suol d'amore. / La pesca spaccuore! / - Che rosolio, che sapore! / - Che colore le angurie di gelo!». Il verso della canzone patriottica si inserisce, con un violento effetto di straniamento che ha in sé un'aspra carica polemica, fra la riproduzione mimetica delle grida dei venditori del mercato. La mimesi riproduce perfino le esclamazioni, fra l'uno e l'altro dei formulari della presentazione pubblicitaria dei propri prodotti proposti in vendita. È un procedimento in qualche misura futurista, secondo quanto propone il manifesto del teatro di varietà. La conclamata e clamorosa commedia del commercio al minuto subisce l'interruzione grottesca del verso della canzone della guerra di Libia, già di per sé, del resto, degradante e involgarente rispetto alla società della guerra stessa, ridotta al livello dello spettacolo di *café-chantant*. Conseguenza della mimesi delle grida dei venditori ambulanti è la descrizione del paesaggio urbano del mercato, in quell'arsura d'agosto che anche d'Annunzio evoca, sempre nella *Laus vitae*, come l'esaltazione irrimediabile di tutte le angosce, le larve, i vizi, i terrori, le «manie» della città: «Sul carnoso discinto clamore / del popolo vivo / in lievito festivo, / tra corde e spacci / zampillanti di rosso sui banchi / in scivoli di bucce e mosto / per l'imbrattate predelle, / i fruttivendoli berciano / matricolati mondando cestelle / dai cavalletti impalcati, / rigovernando carretti / che dagli scaltri riquadri / ambigui di prezzo e di vista / invitano al ristoro chi respira / nel lezzo gli asfalti / di quest'agosto senz'alberi / per la città che smagrita, in corsetto, / spicci ritrova il suo dialetto». Ciò che domina è il senso d'inganno che è legato con il mercato, nel particolare prospetto del commercio di quella «campagna in città» che sembrerebbe poter essere il ristoro dello spazio arso, senza

alberi, pieno di lezzo. La campagna degli alberi di frutto si riduce a oggetto di contrattazione che ha l'ammicco dell'inganno e la conclusione nel «resto di un franco» insudiciato dalla «mano cisposa» del venditore. L'aspirazione al refrigerio della campagna si concreta nel grappolo d'uva, ma la gioia è subito avvelenata dal contesto del mercato, che rammenta, con il ritornare delle grida imbonitorie dei venditori, che la natura è giunta nella città per essere fatta oggetto di contrattazione e di commercio, e già prima è, in qualche misura, corrotta, non autentica e sana, troppo essendo stata cianciata sui banchi e sui carretti.

L'intero componimento di Rebora intende rappresentare, nei termini della riduzione dei frutti a oggetto di grida d'inganno e di seduzione ammiccante del cittadino arso dal sole d'agosto, l'improponibilità del tradizionale contrasto fra città e campagna come opposizione (manzoniana) di strade e case ammucciate a case all'aria pura della natura. Il venditore è «un uomo da vino e da cicca», e la gente del mercato, gli acquirenti, sono un'umanità che si urta, si aggroviglia, decade anch'essa, allo stesso livello di avidità animale che è anche del protagonista che ha acquistato un grappolo d'uva e che se lo mangia subito, immergendosi totalmente nel piacere animalesco del «frutto che spappola e cola»: «Pregusto la polpa, palpando la giacca / che sforza gonfia sui bottoni storti / fra chi s'impasta e s'imbotta, / e chi borbotta agli scrolli / salvando a sghembo gl'involti, / e chi nell'impiccio del calcolo / stringe canestri sul grembo, / e chi torna e riparte in bisticcio / per abbonire il contratto, / e chi, quatto a guardare, smalizia / fra sputo e sputo, toltosi la pipa, / mentre il fiotto si stipa e s'alterna / per la via sbarazzina». È il trionfo dell'avidità e della volgarità cittadina, suscitata dal «ritmo della campagna in città»: al grado dell'esperienza quotidiana, così remota da quella ugualmente disgustosa e repellente, ma vista in una prospettiva alta di giudizio politico ed estetico in funzione del quale è anche l'espressionismo descrittivo delle «manie quotidiane» che

aleggiano, col delirio e la decadenza fisica e spirituale, nella città d'estate di d'Annunzio. Significativamente l'ultima parola del componimento reboriano è «diavolerie»: «Con rintronanti parole / in gibigianna di diavolerie». È la sigla apposta alla descrizione della città come luogo dell'inganno, che si concreta nelle trattative di mercato, con i loro riti tradizionali. Reborra parla del «battibaleno del corso» di «rintronanti parole», della «gibigianna di diavolerie»: che sono le immagini della finzione subdola dell'estate cittadina. La campagna, in città, non è che strumento del mercato, sì sogno di freschezza e di piacere, ma sottoposto al pagamento del pedaggio dell'acquisto, e anche della trattativa, con tutto quello che di degradato e volgare c'è in questo.

Altrove, nel LXIX dei *Frammenti lirici*, Reborra aveva già evocato e descritto la città impura e corrotta sotto la pioggia invocata come lavacro purificatore: «O pioggia feroce che lavi ai selciati / lordure e menzogne / nell'anime impure, / scarnifichi ad essi le rughe / e ai morti viventi, le rogne! / Quando è sole, il pattume / e le pietre dei corsi / gemme sembrano e piume, / e fragenti e lavoro / scintilla il similoro / di tutti, e s'empiono i vuoti rimorsi; / ma in oscura meraviglia / fra un terror di profezia / tu, per la tenebra nuda / della cruda grondante tua striglia, / rodi chi visse di baratto e scoria: / annaspa egli nella memoria, / o si rimescola agli altri rifiuti, / o va stordito ai rivoli di spurghi / che tu gli spazzi via». Le «città terribili» di d'Annunzio sono anche qui molto vicine, e termini come «scoria», «pietre dei corsi» e «pattume» vengono di lì, e anche quell'espressionismo lessicale che Reborra pone subito in primo piano, in modo più violento e provocatorio di d'Annunzio, perché ne fa oggetto di «rime aspre e chiocce» che si accompagnano al ritmo convulso di quella che pure è la più comune giunzione di versi nella tradizione italiana, l'endecasillabo e il settenario. La differenza fra la città di Reborra e quella della *Laus vitae* è nel fatto che il «frammento lirico» tende fin dall'inizio a scavare a fondo nell'aspetto morale della corru-

zione della città, nel fatto che le lordure e il pattume sono le estrinsecazioni sensibili del male vile e abietto delle anime, dedite alla menzogna e al baratto (e qui ritorna allora quel motivo del mercato degradante in sé, in quanto inevitabile fonte di corruzione, che è anche nel *Ritmo della campagna in città*). La pioggia è subito la figura della purificazione necessaria per la corruzione allegorica della città terrena, non solo in quanto la lava e ne asporta le scorie e il pattume, ma anche perché toglie via ogni orpello che, col sole, scopre l'orrore e la vergogna. L'anima malata e corrotta sotto la pioggia è trascinata via con le altre scorie della città, o si trova costretta a prendere coscienza della propria degradazione e a offrirsi, spoglia, al lavacro che l'acqua è. Reborà, insomma, trasporta subito nell'atmosfera dei simboli spirituali i dati della città corrotta e le vicende della natura in città. Anche per «chi fra i bari del mondo non volle aver bazza» la pioggia può operare il rinnovamento, liberando nell'ascesi che essa vale dalle scorie «l'oro e la gloria / che non si vendon né recan piacere». È una prova, che trascina, senza più maschere e inganni d'apparenze gradevoli, con gli altri rifiuti chi è corrotto e libera chi non si è arreso alle regole del mercato e del guadagno da quanto impediva di vederne l'oro e la gloria, finalmente in grado di splendere. L'ultima parola del «frammento» è Dio: anzi la luce di Dio che illumina, dopo l'azione liberatrice e purificatrice della pioggia, l'anima rivelata nella sua autenticità. La pioggia opera «come la morte», cioè fa morire al mondo, che invisce la grandezza e la purezza interiore, giudicandole in base alla tavola di valori dell'economicità. È la contrapposizione della luce di Dio e dell'oro dell'anima al pattume dal baudelairiano fango della città: che è soprattutto quello interiore, su cui si appunta la rappresentazione reboriana più che sugli aspetti esteriori della città stessa. Di qui deriva la forte metaforicità della poesia di Reborà: le rughe dell'anima, le rughe interiori, il similoro delle apparenze esteriori, la cruda grondante striglia che è la pioggia, ecc. Sono metafo-

re intensamente espressive, che devono incidere con particolare evidenza l'aspetto tutto interiore della rappresentazione che si serve della pioggia, della città, degli elementi specifici che luogo e fenomeno presentano in funzione della figura complessiva dell'allegoria. Gli uomini comuni sono detti «morti viventi»: morti nell'anima, che la prova di morte, che è allegoricamente la pioggia, condanna.

Di fronte alla città sta una natura ambigua, dalle molte e opposte facce, finché non si esprima nel culmine della vetta, che è, ancora una volta sfruttando appieno il valore allegorico degli elementi descrittivi, la figura dell'ascesa oltre menzogne e traffici dell'ascesi dell'anima, onde l'itinerario che si compie dalla pianura attraverso le colline fino alla montagna ripete la stessa fatica del sollevarsi dell'anima dalla miseria terrena verso la suprema esperienza dello spirito disincarnato. Il «frammento» LXX è costruito su un iniziale periodo logico di quarantotto versi. Ma sempre Rebora tende al respiro amplissimo, che, tuttavia, di continuo si ingorga nel ritmo affaticato, convulso, contorto dei versi, che sono quanto di più lontano possa immaginarsi da ogni ricerca di musicalità lirica. Il lessico collabora potentemente a queste spaccature e spezzature ritmiche con le forme espressionisticamente desuete che ampiamente lo costituiscono. «Dal grosso e scaltro rinunciar superbo / delle schiave pianure, ch'a suon di nerbo la vietata altezza / sfogano nel moto isterico carponi / tra ruote polvere melma carboni, / per grumi di zolle e colture / e clamorosi grovigli di folle / in fregola di piacere acerbo; / dal pigro disnodar con sforzi grulli / delle ignare colline, / ch'a suon di frulli la fiutata altezza / tentan su dal letargo come serpi / fra erte e scese vicine, / per vigne, biade, ronchi, cinte, sterpi, / e ville e masnade / in torpor d'opere e trastulli». È l'inizio dell'itinerario della parola e dell'anima dalla pianura alla vetta; e bene si può cogliere quello che è un carattere costante della poesia di Rebora, almeno nei *Frammenti lirici*, cioè l'accanita sollecitazione di ogni

immagine attraverso o l'opposizione di un aggettivo fortemente dissonante quanto a significato e uso comune (anche in poesia) oppure l'insistenza su termini dotti e desueti. La prima funzione espressiva («schiave pianure», «moto isterico», «clamorosi grovigli di folle», «piacere acerbo», «sforzi grulli / delle ignare colline»; e dopo i versi citati abbiamo «avide gioaie», «tragiche catene», «vitreo silenzio», «cave rovine d'abissi» che è tipica forma di origine pascoliana, per l'uso evocativo e non descrittivo dell'aggettivo «cavo» apposto, per di più, a un termine di drammatico rilievo nell'evocazione di aspetti naturali, quale è «rovine», «ghiacci protesi sui lividi artigli») ha la funzione di chiarire anzitutto il carattere non esortativo e semplicemente descrittivo della presenza degli elementi naturalistici. Non è la rievocazione di un paesaggio, quanto di una serie di situazioni dell'anima assimilate allegoricamente alla scansione delle forme naturali della pianura, collina, montagna. Molto più tardi, nell'ultimo periodo di attività poetica, con aperta confessione di allegoricità, Rebora intitolerà *Curriculum vitae* il poemetto che racconta l'uguale itinerario dalle bassure del mondo alla vetta della rivelazione di salvezza e di conforto in Dio. In tale impostazione del problema dell'uso degli elementi naturali, è necessario che i termini che li designano siano o riempiti immediatamente di significato morale e spirituale oppure siano così fortemente sollecitati da perdere la loro oggettività puramente naturalistica per poter assurgere alla funzione di tappe dell'itinerario di ascesi. Le cose sono così assunte al valore di cifre di un discorso dell'anima. Dietro tale uso di rottura della comunicazione consueta del nesso in poesia di sostantivo e aggettivo, per la quale l'aggettivo e l'aggiunta più o meno decorativa o, al massimo, intesa alla migliore specificazione e rilevazione del sostantivo, sta il modello del Pascoli, che, però, Rebora sposta decisamente dall'intento di indicare la misteriosa e misterica simbolicità delle cose a quello di costringerle a rivelare l'intrinseca condizione morale, ciò che significa, allora, una lettura non più simboli-

sta, ma etica del mondo, secondo modelli di tradizione patristica e d'esegesi biblica. La «vetta» a cui si conclude l'itinerario descritto da Reborà ha la terribile esemplarità di una suprema prova morale: «Da piani colline giogaie catene / si lamina enorme la vetta / su vertebre e stinchi a vedetta / con l'anima ardente nei geli costretta. / Sopra, il vuoto dell'ombra e del fuoco / in infinita voragine turbina: / sotto, dal vano dell'aria la terra / - fra bave di nubi e tormenta - / l'ultime scaglie le avventa, / e fugge ghermendo la vita / effimera d'orme e di voci / in vertigine atterrita. / Fra incomprendimenti immutabili / di spregio, d'invidia, di voglia, / dal basso che ignora all'alto che spoglia, / ogni cosa intendendo oltre aspetta / in fede enorme la vetta: / dal piede inestricabil di catene, / unica al cielo misura la forza; / con l'anima ardente in gelida scorza, / da sola respira il tremendo suo bene». L'attingimento della vetta non significa affatto la gioia del trionfo. È, al contrario, qualcosa di terribile, di quasi mortale. La moralità degli elementi della natura viene esaltata proprio nel momento in cui l'ascesa si conclude. La vertigine è il frutto della conquista, quella vertigine che è ben pascoliana anch'essa, ma che non è quella del cosmico contemplarsi su un granello di roccia perduto nell'infinità dei cieli, quanto invece quella di chi si trova sospeso fra l'elevazione suprema e l'esanime abisso, e in quella condizione hanno da misurarsi la sua capacità di ascensione o l'inesorabilità delle catene che lo trattengono legato al basso, alla pianura, ai traffici, alla melma. La terra si porta via, in un'anche questa cosmica fuga, la vita effimera: ma di sopra c'è l'infinita voragine d'ombra e di fuoco del cielo, che incute orrore e terrore. La vetta costringe l'anima a misurarsi col cielo, poiché essa stessa si commisura al cielo.

L'allegoria dell'ascesa alla vetta indica esemplarmente il procedimento reboriano di sollecitazione delle cose in funzione della rivelazione della loro moralità interna, in quanto simboli della condizione morale dell'uomo che le sceglie per viverci in mezzo

e per usarle. Lo stesso accade nel LV «frammento», con la contrapposizione fra la primavera come la stagione dello slancio vitale della giovinezza amorosa e la condizione di aridità, di inerzia interiore che è del poeta. Siamo all'interno di un discorso poetico che ha dietro di sé l'illustre modello leopardiano de *Il passero solitario*: ma anche in questo caso Rebora tende più alla moralizzazione della situazione che a ripetere le condizioni leopardiane di tipo metaletterario intorno all'opposizione fra canto e vita, poesia e amore. Si pensi ancora come Rebora traduca le forme poetiche e le metafore del vitalismo panico di origine dannunziana, ma non senza qualche reminiscenza del Carducci più grossamente carnale, nell'apologo della tensione che conduce al fallimento, dell'ansia, generatrice della natura che non trova sbocco nell'incontro umano, e allora tutto si disfa e si consuma nel nulla. C'è spesso, nella poesia di Rebora un che di molto corposo, c'è una metamorfosi della natura in forme umane per significare l'esemplarità carnale ed erotica. Il sole, i monti, il piano, le strade, i borghi sono trasfigurati nei protagonisti di un enorme coito della natura, nel quale dovrebbe situarsi e giungere alla pienezza della gioia l'incontro dei «giovani cercanti». L'animazione totale della natura, se in questo frammento non è direttamente funzionale rispetto alla moralità del ricavarci da ogni cosa per la lezione dell'anima, tuttavia viene a cancellare ogni autonomia del paesaggio. Rebora non è mai un poeta di descrizione, ma piuttosto un poeta di trasfigurazione e di trasformazione delle cose, soprattutto degli elementi della natura. L'evocazione della natura nel furore della generazione conduce all'apologo del fallimento dell'incontro fra il «compagno» e la «compagna», che non riescono a riconoscersi pur nell'ambientazione così fervidamente erotica del paesaggio. La prova, questa volta come tante altre volte nella poesia di Rebora, fallisce. C'è uno stacco fra natura e uomo che non si colma, come anche nel «frammento» della primavera (LV); e l'arrivo del tramonto e della notte sigla il fallimento, che non per nulla è ambienta-

to nella città come luogo della negatività senza remissione: «S'annidò il cielo corto, / e si fece uno spento braciere; / languì alla terra il piacere, / e si fece la spoglia di un morto: / strisciò la notte, / scivolò la partenza, s'aprì la voragine / della città rombante. Si lasciarono, / e lasciarono la giovinezza».

La costruzione dei testi come itinerario fra le cose è frequente nei *Frammenti lirici*. La poesia nasce come viaggio morale, della coscienza con i principi etici e della vita, compiuto nell'occasione del contatto con la natura nei diversi aspetti, nelle varie forme, nel susseguirsi delle vicende. Il viaggio come struttura rappresentativa offre le possibilità più ricche e numerose di far reagire pensiero e oggetti, l'anima e le forme. Ciò è vero anche nei pochi casi in cui Rebora sembra volgersi a contemplare l'idillio naturale, come accade nel «frammento» LX. La predilezione di Rebora è per il moto da luogo a luogo o attraverso i luoghi o nel variare delle forme. Anche l'idillio è movimento, non quiete, e in ogni caso è una prova dell'anima: «In queste sponde l'anima fluisce / quasi gorgo di rio che scivoli, / quando a specchio dell'acqua / giù sprofonda il desio / dei salici, in riflessi di pendio». È facile vedere anche in questo paesaggio di idillio, nelle forme che da sempre definiscono il *locus amoenus*, la volontà di cavare moralità da esse. Anche in questo «frammento» la sollecitazione degli elementi del linguaggio poetico è molto forte: «Nei vasti contorni volteggia / librata la nitida reggia»; «tutto par d'usignolo»; «con giro piumato si muovon le membra», ecc. Non è soltanto il rinnovato nesso fra sostantivo e aggettivo, ma è una tensione metaforica continua, che vuole rinnovare a fondo la descrizione del paesaggio di serenità e idillio, e riferirlo, allora, più intensamente e decisamente alla condizione dell'anima, che del resto, rispecchiata nel paesaggio, costituisce il motivo principale della seconda parte del testo.

Questo modo di comporre è ancora più evidente in «frammenti» in cui il momento oggettivo e naturalistico non è che il punto

di partenza per l'esame di coscienza e la moralità cavata dalle cose. È il caso, esemplarmente, del «frammento» LXIII: «Quasi luna albeggiando è il sol fra nebbie, / e nel gravoso spazio / sta la terra in vestigio / immobilmente bigio, / dove è una floscia attesa, / un'abitudine stanca, / un effluvio sepolto, / un'ebbrezza sospesa / un annunzio che tarda: / ma in voi alberi appena, / dall'ascension dei tronchi / al volo adorante dei rami / l'indicibil fervor ha sentimento; / e in voi, socchiusi gli occhi / in un'intensa pace, / s'adunano le larve / dell'immortal ritorno, / e la speranza guarda. / In voi e in me». La moralità della natura è anche qui l'elemento fondamentale del discorso poetico di Rebora. Il sole che assembla la luna, le nebbie, il grigiore, l'immediato passaggio dal concreto delle cose all'astratto del simbolo morale e coscienziale («gravoso spazio», «floscia attesa», «abitudine stanca»: e sono tutte indicazioni che si riferiscono al momento della giornata che si inizia e che, invece di portare lo slancio e la novità, reca con sé l'attenuazione della vita, l'abitudine, la ripetitività, l'annullamento dello slancio vitale), sono tutti elementi tipici di questo procedere costruttivo e compositivo di Rebora. Dopo, l'intero testo si svolge con meditazione sul valore che è in ogni momento della vita del mondo e sullo spirito che costituisce meta da raggiungere, fine da attuare. L'espressionismo morale di Rebora finisce a definire una costante retorica dell'anima, che si manifesta nel linguaggio irto, inusuale, dissonante, nei ritmi convulsi e affannosi dei versi, ed è la stessa retorica che sollecita continuamente le cose, e costruisce le più complicate e ardue e anche contorte e sofisticate metafore. Il «frammento» LXIII è di quelli che raccontano l'itinerario dell'anima verso un approdo di serenità, d'impegno, di gioia del lavoro, di rinnovamento interiore, che trae immagini e forme dall'esaltazione dell'albero come la figura della tensione verso l'alto e dalla novità della vita nel volgersi delle stagioni: «E inutilmente tu, gravoso spazio, / dall'infecunda nuvolaglia premi / l'indicibile fervore: / la bigia terra inerte / dai tronchi ai rami

ascende; / la bigia anima inerte / nell'amore e nell'atto più s'intende, / e sugge dal tormento / le sue gioie più certe». Il parallelismo fra la terra e l'anima, in questi versi, è quasi paradigmatico del procedimento fondamentale dei *Frammenti lirici*. Ma il « frammento » LXIII è anche prezioso per la rilevazione di un altro aspetto della poesia di Rebora, che è concettuale molto spesso, intrisa di termini filosofici, densa di un pensiero tuttavia arrovellato, convulso, non pacificato mai, se non in momenti molto rari, come questo, nella celebrazione dei poeti, dei sapienti, degli « ignoti eroi » che permettono il riscatto del mondo e della vita dall'inerzia e dal torpore. Del resto, anche il « frammento » LXIV propone la stessa presenza simbolica (non simbolistica: Rebora dal simbolismo, ancora così fortemente attivo nel novecento poetico europeo, è abbastanza lontano) dell'albero come figura della vicenda di nascita, vita fiorente, frutto, che è anche del posto, ma in un modo rovesciato, contorto, convulsamente contraddittorio: « Nell'invernal brughiera, / linfa segreta, nei profondi pori / l'albero, asciutto come spina, irrori: / ti svelerà nel fior la primavera / e l'estate nel frutto, / esausta allor la radice. / Io t'assomiglio: in aridezza triste, / meno ti canto, amor, e più sei tutto; / e stampano felice / quando tu vai distrutto ».

Ecco, esemplificato qui, un altro carattere essenziale dei *Frammenti lirici* e di tutta la poesia di Rebora: l'applicazione di ogni elemento oggettivo alla meditazione di sé, al chiarimento dell'anima, al riconoscimento e al giudizio della propria condizione spirituale ed esistenziale. È un carattere che Rebora condivide con altri scrittori vociani, anche al di fuori della vera e propria scrittura in versi: e penso, anche per i riscontri possibili con Rebora dei versi di guerra, al Serra dell'*Esame di coscienza di un letterato*, e, nell'ambito della poesia, allo Sbarbaro di *Pianissimo*, che, però, immette l'indagine interiore in un *décor maudit* che è del tutto estraneo alla sobrietà ideologica, già, nel fondo, religiosa, di Rebora, così prudente e circospetto nell'espone le motiva-

zioni esistenziali della propria coscienza inquieta e portato piuttosto a vederne le ragioni concettuali, i conflitti con i principi etici universali, il confronto con le opposte ragioni del «mondo», inteso in senso cristiano come l'avversario dell'ascesi spirituale, il peso e l'ostacolo volgare e un poco abietto per lo slancio di elevazione verso la verità, il rapporto d'amore con gli altri uomini, la tensione già concretata a tratti, anche se in modo vago ancora, a Dio. Nei *Frammenti lirici* c'è un iato radicale fra il poeta e gli altri uomini, quelli che sono morti viventi, dediti ai traffici, intesi sempre e soltanto al mercato, contenti della pianura, cittadini della città terrena che è il tempio dei mercanti. È una posizione decisamente aristocratica, che Rebora ha in comune con l'ideologia vociana e, in genere, con la cultura letteraria dell'inizio del Novecento, quanto più si avverte l'incombere sulla letteratura, sull'arte, sull'intelligenza, del peso della cultura di massa, soprattutto identificata con la riduzione dei valori a quelli puramente economici della società borghese o a quelli della produzione industriale, a cui portano i loro contributi celebrativi e adulatori i futuristi. Ci sono, dietro, il «Convito», il «Regno», la «Voce» stessa, e anche d'Annunzio e il Pascoli de *La piccozza* e di *Andrée*, con il disprezzo per gli applausi volgari della folla, per la compagnia degli altri uomini ammiratori soltanto del successo, là dove l'eroe intellettuale non può che cercare la sublimità della solitudine, e l'ascesa del poeta ne *La piccozza* non è affatto lontana da quella raccontata da Rebora, con l'analoga allegoria della montagna solitaria e altissima da raggiungere con la fatica, il dolore, lo sforzo sopraumano, per sfuggire alle lodi e al plauso della massa che non può non rendere volgare anche l'altezza della poesia: né è senza significato che, nel *Commiato* di *Alcyone*, d'Annunzio si rivolga al Pascoli come all'aedo che ama le solitudini montane, non diversamente dallo stesso Gabriele, anche se la sua ascesa si compie sull'opposta balza rispetto a quella a cui sale Giovanni, sia in senso ideale, per quel che riguarda la diversità del genere di

poesia, sia in senso reale, in relazione con la diversità dei versanti delle Alpi Apuane, verso la Versilia e verso la Garfagnana, a cui i due poeti guardano nella loro elevazione sublime alle vette della poesia.

L'aristocraticità spirituale della poesia di Rebora ha queste radici o, meglio, ha questi punti di riferimento. Ma Rebora presenta un rovello e una continua torsione concettuale che lo distinguono dalle analoghe prese di posizione letterarie e ideologiche dei contemporanei. Non c'è tanto il disprezzo della massa oppure quello dell'economicità come unico valore e senso esclusivo della vita borghese (quello che è anche Gozzano, sia pure da Guido espresso attraverso l'ironia e la scelta della distinzione sublimante che è la malattia e l'approssimazione della morte, come appare da *L'ipotesi* e da *Signorina Felicita*), quanto la presa di posizione e il giudizio nei confronti dell'inerzia spirituale e morale della maggior parte degli uomini, quelli che finiscono a rendere soffocante la vita, impossibile l'elevazione al pensiero, alla purità delle vette dell'anima, se non a prezzo di un'immensa fatica.

Lo iato che Rebora scava fra sé e la massa dei morti viventi nasce da questa opposizione fra chi è morto, appunto, nell'anima e chi, come l'albero, sente la linfa che ancora circola dentro e sollecita alla rinascita, anche se l'anima patisce a fondo la contraddizione di uno stato dissonante rispetto alla legge della natura. La non armonia dell'anima è nei confronti della legge della natura e nei confronti della verità, dell'amore, della purità dell'alba, delle vette, del dovere di fare luce in sé come insistentemente Rebora scrive nei *Frammenti lirici*. La disarmonia di uomo e natura (dell'uomo d'eccezione che è il protagonista della raccolta, fatto diverso dalla massa dall'impegno spirituale e filosofico) si concreta nelle immagini dei monti contrapposta all'espressione del desiderio di completezza e d'amore che non riesce a farsi verità e vita, come è detto nel ,frammento» LIII: «In un cofano azzurro / tralu-

ce la gemma dei monti / con iridi di valli / e baleni di prati: / avesse la terra una mano / da inanellare e far mia».

Si badi bene: non siamo in una nuova e originale manifestazione di vitalismo, quale il *Canto novo* di d'Annunzio, nella redazione originaria del 1882, tante volte esemplarmente presentata come espressione della volontà del possesso della vita della natura attraverso l'animazione e l'umanizzazione di essa, che, allora, può trasformarsi nella destinataria della passione dei sensi, mentre il giovane subisce l'analoga metamorfosi in monte, valle, acque, limpida forma naturale. Ciò che Rebora tende a significare è l'aspirazione a offrire un'anima in armonia, analogamente a quanto presenta di perfezione lucida e quieta la natura. Ma questo presuppone lo scontro, la diversità, l'agonismo, la lotta, l'iato, quali mai tante volte sono detti nei *Frammenti lirici*: nel «frammento» XXIII, per esempio, nella contrapposizione fra le immagini della «digiuna forma rozza / del parentado» accolto nella stalla e il poeta che esce sulla soglia e paragona il contorto pensiero che sta elaborando a quella figura di pace pur appena accennata e difficile e al giro dei monti e al cielo, e ne sente tutta l'estraneità e il peso, come il saggio dell'allegoria platonica della caverna, che dalla caverna esce fuori, ma per soffrire e sentire fino in fondo la pena degli uomini comuni da cui si sente diverso, e allora prova per essa pietà: «Muto alla soglia, / per l'umido giro dei monti / tendo lo sguardo e l'udito; / e se al mio strano pensier paragono / le immote umili forme / che giaccion dentro, arcano / dalla terra esce un fantasma, / e bacia solo chi dorme». La sorte di «chi dorme», di chi, cioè, non sa e non intende l'inganno mondano, e del cielo non vede se non quanto è contenibile in «una cruna» («Va nell'aria un dir d'avemarie, / quasi di bimbi un parlottio raccolto / quando fra lor si vendono bugie. / Poi tranquillo ognun posa, / e in un guizzo anche il fuoco si spoglia: / filtra il cielo e sorveglia da una cruna»), è tuttavia di pace, anche se il bacio è della larva che esce dalla terra, dalla natura, non è la rivelazione che venga

dal cielo. Il privilegio del protagonista intellettuale dei *Frammenti lirici* è quello di avere coscienza di come è il mondo, menzogna e mercato, e la natura stessa è ambigua, ora confortevole e liberatrice, ora carica di oppressione, di corruzione, di peso anch'essa. La poesia filosofica della raccolta reboriana insiste su un platonismo di fondo, nel senso che il protagonista è alla continua ricerca della verità dell'idea, e nelle cose trova alterne e contraddittorie risposte, e non c'è mai nessuna immagine di più perfetta rispondenza della natura all'idea che non abbia contro, a volta a volta, le figure dell'inganno mondano, che le cose stesse sono.

Certamente la città continua sempre, in tutto il libro, a essere il polo negativo, quello che più è remoto dall'idea; «Chiedono i tempi agir forte nel mondo / in un perenne tumultuar balordo / di vita senza razza; / e che, fiumana alle marcite in guazza, / scoli ognuno nei molti, / e dissolva la sua intima pace / alla città vorace / che nella fogna ancor tutti affratella». È il «frammento» X, uno dei più rabbiosi, violenti, esasperati. È vero che la filosofia che sorregge questa poesia è soprattutto di carattere morale. Di qui i modi complessi e ardui di tale poesia, non per concentrazione di pensiero, quanto per eccesso di angoscia morale, di giudizio della coscienza, di volontà di raccogliere nel breve giro del verso, nel ritmo del testo, tutta l'evidenza e l'impegno della denuncia della corruzione della vita e della storia: «Tien gl'impeti sepolti, / intensa giovinezza, / o va segreta alla tua voga bella: / esser persona la saggezza or vieta. / Ben t'applaude chi compera e smercia, / Venere neutra immonda: / chi, di sé ghiotto nell'anima lercia, / con vasti gesti d'unione / umanità circonda; / chi fiuta la ragione / (cagna che ha piscio per ogni cantone!) / e il meccanismo e la scaltra parola / che il meditare aggiorna / e i letarghi consola; / e chi nel luminoso ingegno tende, / dal buio delle sue voglie, l'offesa / al segno divino dell'essere, / come fiocina a pesce in acqua accesa». È sempre il «frammento» X, uno dei più aspri e anche dei più rivelativi dell'intento reboriano. Sapienza, ragione, istinto, nel

degradato mondo moderno, sono i moventi indifferenziati e intercambiabili dei comportamenti comuni, e finiscono con il degradare la giovinezza stessa. Il «frammento» si conclude con la sequenza affannosa delle domande sulla stessa assenza dell'«interno paragon della certezza», della «sana limpida dolcezza», della «fraterna visione / che il palpito sorprende / delle fuggevoli cose, / e fa divina l'ora che si vive». Ciò che esiste è degradazione e corruzione, mentre il mondo è svuotato di ogni bellezza, di ogni grazia, di ogni presenza divina, di ogni verità. L'aristocraticità morale (non intellettuale) della posizione di Rebora respinge la mescolanza e l'uguaglianza degli uomini che non è che universale abbassamento, e non fraternità, la ragione che è strumento del letargo interiore, non la tensione verso la certezza ideale; la tenerezza per gli uomini e l'amore che non sono la loro mercificazione nelle fogne della città infernale.

Per Rebora, che sceglie un genere di discorso poetico intriso di intenti e di processi filosofici, non c'è, a differenza di un altro poeta filosofico, quale è Leopardi, nessun punto di riferimento oppositivo al di fuori della società, della storia, dell'ideologia della mercificazione di ogni valore, della vita, della giovinezza, come è la natura per il Leopardi, contro cui chiamare gli uomini a stringersi insieme, non per vincerla, ma per la solidarietà che renda meno profondi il dolore e il destino di male, così come la poesia, per Rebora non si può proporre come la ginestra, fiore del deserto, capace di consolare le rovine della storia e di dare agli uomini l'esempio della virile accettazione della condizione tragica della vita. Rebora, invece, si arrovela, si tormenta, si confronta con la corruzione del mondo, e anche con se stesso, con la propria faticosa condizione di ricercatore del vero e della luce dell'anima. L'avversario è tanto più determinato quanto troppo generale per consentire altro che le domande sulle assenze del bene, sull'ottenimento della capacità di vedere la purezza delle idee (la vetta luminosa).

I *Frammenti lirici* si chiudono su un'offerta della propria opera poetica all'ideale lettore, capace di consentirvi: «Il mio canto è un sentimento / che dal giorno affaticato / le notturne ore stancò: / e domandava la vita. / Tu, lector, nel breve suono / che fa chicco dell'immenso, / odi il senso del tuo mondo: / e consentire ti giovi». Il lettore è scelto fra coloro che possono consentire all'altissima ambizione del poeta di essere maestro di verità, che ha dedicato vigili fatiche alla poesia, non diversamente da Dante, come dice nel XXIX canto del *Purgatorio*.

Già nel «frammento» LXXI Reborà esprime il senso del risultato raggiunto attraverso la propria scelta di poetica, che è del tutto estranea a ogni incanto e piacere della parola: «Allegrezza, a poetare / il tuo incanto più non vola: / goda in sé del proprio canto / chi n'ascolta la parola». È stato superficialmente sostenuto che i crepuscolari, e Gozzano in particolare, sono stati l'alternativa rispetto a d'Annunzio. Eppure si tratta di un discorso poetico che non si reggerebbe se non fosse continuamente sostenuto e riempito di significato per mezzo delle citazioni, delle allusioni, delle parodie dell'opera di d'Annunzio, in prosa e in versi. In realtà, neppure Sbarbaro è estraneo alle suggestioni dannunziane, soprattutto nelle forme *maudites* di *Pianissimo*; e qualche orma di d'Annunzio resta pure nella poesia futurista, quella che si compiace di accese sensualità oppure di vitalistici e panici momenti d'estasi naturalistiche.

L'alternativa vera è Reborà, non altri. È la poesia senza canto, e in questa prospettiva è alternativa anche nei confronti della successiva poesia novecentesca, quella che si compiace dell'«illusione del canto» nella fine di tutte le altre illusioni. Per questo Reborà è sempre stato posto ai margini delle sistemazioni antologiche e storiografiche della poesia del nostro novecento, magari accogliendo per testi di più agevole lettura lirica, come *Campana di Lombardia* dei *Canti anonimi*. La poesia, alla conclusione dei *Frammenti lirici*, è altra faccenda rispetto al discorso che nel libro

Rebora ha compiuto, almeno quella che si ritiene essere la poesia, cioè canto, orfica celebrazione e invenzione della parola.

Per quanto elevata essa sia, e tenda a esprimere le rappresentazioni fondamentali della conoscenza, spazio e tempo, nella prospettiva dell'«infinito» leopardiano, la convulsiva rivelazione a cui il poeta è approdato nel suo itinerario di ascesa spirituale, di purificazione morale, di liberazione dalla corruzione del mondo è infinitamente più alta: «Non contento è di spazi / né folgore di tempi / quanto la voce ch'io sento / quanto la luce ch'io vedo: / sono flutti di cielo / e mari e fiumi e monti / e piante e creature / ch'entrano e vanno ove / una dolcezza è il cuore». Di fronte al canto sta un'idea di scrittura poetica che mira alla conoscenza dell'essenza, delle idee, al discorso dell'anima. Si spiega così, conclusivamente, in un testo che è fra i più pacificati e anche aritmicamente meno affannati e convulsi fra quelli che Rebora mai abbia composto, il significato che Rebora attribuisce alla poesia: essere la via alla dolcezza, al riconoscimento della verità delle cose, all'elevazione sulla corruzione della città, che ritorna ripetuta ancora una volta qui, all'eterno, contrapposto a ciò che è transeunte, fragile, mediocre: «Anima, hai gioia; perché? / A qual fonte bevesti, / a qual sole splendesti, / se d'intorno per noia / ogni forma è ritrosa / e sta la nebbia e appanna / l'ostinata città irosa, / e tutto ha un muro livido di fronte? / Come, segreta mia vena, / dall'inedia del giorno t'alimenti; / come tramuti del dolor l'arena / in un vigor d'oceano, / se fatica ti sprema e l'opaca / natura è qui trambusto? / Fra le catene libertà mi ride / e vien nell'ore mediocri l'eterno: / o poesia ch'io ti possedetti / quando più duro al tuo ozio era il tempo!» Il libro si chiude sulla conquista, che è dell'anima liberata dalle sue catene e anche da tutto il peso della città irosa, della mediocrità, della corruzione del mondo, ma è anche di un'idea assolutamente solitaria di poesia, che è la conquista difficile, faticosa, senza il conforto del canto, perché è viaggio della coscienza e verifica continua, a ogni tappa, del rappor-

to con il mondo, del giudizio che è necessario dare delle forme e delle manifestazioni della sua corruzione per poter giungere al discorso della verità, che è conquista e gioia, al congiungersi di pensiero e concretezza di esperienza e di discorso: «Come remo allo scalmò aderisce, / come suon nell'udito s'invera, / la concretezza nel pensier mio calmo / beata e immortale si unisce». Il pensiero, finalmente, è calmo, dopo tanto rovello di ricerca e ingorgo di concetti.

Il «frammento» svolge così la poetica dell'anticanto, del pensiero contrapposta all'armonia delle parole, dell'eterno di fronte all'incanto mondano, cioè anche davanti a quanto è più alto nel mondo, sollevato sulla nebbia, sull'ira delle città, sull'oppressione delle bassure, sulle fogne dove la vita va miserabilmente a finire, dopo essere stata trafficata nelle vie e nelle piazze. Reborà dichiara di aver raggiunto, attraverso l'itinerario di ricerca e di asceti della poesia così come egli intende, con una memoria, dietro, del sommo esempio di poesia filosofica e morale, del tutto antilirica, di Campanella, l'eterno, il luogo vero dell'anima, l'autentica vita, e allora centrale è il nome di Dio, che non sarà ancora Dio cristiano della conversione, ma che costituisce tuttavia il segno dell'aspirazione suprema della poesia reboriana, di essere scala alle idee, a Dio, poesia «sacra», allora, in quanto discorso del sublime: «Questo universo è più saldo / del trasmutabile giorno, / questa lusinga più vera / della tua isola, Circe; / al nostr'occhio di lince / anche la notte è vasta / per aguzzar lontano, / al nostro polmon sano / anche poc'aria basta / per respirar profondo, / se turbini con Dio / la volontà nutrita / di ricrear nel mondo / questa angoscia gioita, / quest'impeto fecondo, / questo veggente oblio: / questa vita che è vita». L'itinerario d'asceti conduce anche al superamento della *noche del alma* di san Juan de la Cruz, cioè quel peso d'inerzia, di angoscia (che, infatti, è ora «gioita»), che tanta parte ha nel discorso dei *Frammenti lirici*. Nella notte ormai lo sguardo «vede». La veggenza spirituale è raggiunta, la vera vita è

toccata, quella che turbinata con Dio, in un universo dove la lusinga della Circe mondana appare infinitamente inferiore. A posteriori Rebora dichiara ragioni e approdo della poesia, e anche la motivazione dell'irta e contorta dizione, dello stile inameno, del ritmo così convulso e faticoso, della stessa oscurità, che è quella notte dell'anima dove alla fine ormai lo sguardo giunge a vedere.

I *Canti anonimi* sono già molto diversi, in quanto muovono dalla dichiarazione conclusiva dei *Frammenti lirici*. La poesia finisce nella folgorazione di un pensiero, nel giro breve di una sentenza, e l'oratoria ampia e aspra del primo libro pare ormai del tutto prosciugata, anche se ancora l'inconsueto metaforeggiare testimonia l'antilirismo reboriano («Sacchi a terra per gli occhi, / trincee fonde dei cuori - / L'età cavernicola è in noi»). Le brevissime sequenze di *E giunge l'onda, ma non giunge il mare*, di *Sacchi a terra per gli occhi*, di *Se Dio cresce*, di *Sotto il deserto*, di *Gira la trottola viva*, sono, in fondo, le prove di una preparazione da lontano della rinuncia alla poesia, quando l'itinerario spirituale non avrà più bisogno della parola esteriore, se non per appuntare i termini estremi del pensiero che accompagna osservazione e ripensamento delle ragioni di vita e di scelta. Non è più un itinerario, ma un raggiungimento che, infatti, si concentra nella sentenza, come segno della certezza attinta. Lo sbocco è un testo famoso, come *Dall'immagine tesa*, tutto contesto di allusioni bibliche, come la venuta di Dio non nel turbine, ma in un «bisbiglio», oppure l'arrivo imprevedibile, improvviso, come un ladro di notte. Il testo non è affatto il segno di una resistenza a chi deve venire, ma, al contrario, è una dichiarazione di certezza assoluta che l'attesa sarà riempita. Tanta poesia del novecento nasce, in fondo, su questo senso di attesa della rivelazione e della presenza di Dio, di un Dio neppure pronunciato e pronunciabile, è discorso sull'alternativa al mondo e alla storia, che non esiste se non come aspettazione, come futuro, quasi come utopia. Rebora proprio questo esprime nel modo più sobrio e intenso: e allora si

può ben dire che qui è il culmine della poesia religiosa di Reborà, non certamente nei versi scritti per occasioni liturgiche e per obbedienza sacerdotale.

Le *Poesie sparse*, varie di dati e di intenti, hanno il loro culmine nei testi scritti durante la prima guerra mondiale, ma raccolgono anche il molto pascoliano *Frammento (Clemente non fare così!)*, che sembra la ripetizione dello Zvanì de *La voce*, e altrettanto pascoliano *Prima del sonno*, il primo, tuttavia, contenitore anche di molti motivi dei coevi *Frammenti lirici* nelle dichiarazioni di tormento esistenziale e morale, di continua, ossessiva insoddisfazione. Ma ci sono anche poesie di gusto decisamente *maudit*, come *Movimenti di poesia* e *Notte a bandoliera*, che presentano il viaggio nella città notturna come itinerario nella disperata e convulsa corruzione del mondo, ma con un movimento più acre, con gusto acre delle immagini balenanti e cupe di un'esistenza sprecata nella ricerca delle soddisfazioni degli istinti e dei sensi, mai giunta a nessuna luce dello spirito, condannata alla terra e all'ombra. Reborà usa il dialogo perfino con onomatopee di origine futurista «Ascolta, blonblòn, l'organetto»: (e così l'organetto perde la crepuscolarità che gli è attaccata addosso) e con un taglio di descrizioni cittadine che sono fra d'Annunzio («fosforo nero al sobborgo», «un vial di forfora e saliva / con vortici e silenzio») e i futuristi: «Chiazze del cielo a ritroso, / città in freccia di sbieco» (e qui Reborà tocca uno dei vertici di scomposizione figurativa che i futuristi ben difficilmente hanno per conto loro raggiunto, a causa del prevalere della tecnica sull'invenzione). Il dialogo è espressionisticamente inteso a registrare le forme della subdola corruzione, mentre poi Reborà adopera anche forme lessicali di curiosa matrice toscana (forse con la suggestione di Soffici e Campana) nel descrivere le tappe della sua visitazione notturna alla città corrotta, all'inferno che essa è: «Mogio balogio, / cappello di moccio, / pastrano di stanchezza, / dalla cravatta alle stringhe strozzato / cedo il mio passo. / Agri volumi, / transito sordo

/ per l'abbrivo dell'ora, / fosforo nero al sobborgo; / malizie di plebe / in raggere e barlumi / dalle porte discinte: / frullini di donne, / aste di buli alle gonne, / scoppi inciampanti di birichini». Poi ci sono «Salamandre di case», che è una delle metafore più audaci dell'intera poesia di Rebora, a comporre il paesaggio espressionistico della notte della periferia cittadina, fino all'approdo alla falsa festa delle giostre, alle forme della decomposta fiera delle menzogne e degli inganni del divertimento, a quel luogo simbolico che è il *luna park* come compendio di «atterrita esultanza», che è uno dei molti ossimori di questo testo e, in genere, della poesia reboriana: «E viaggio alla deriva / spinto fermo, in baraonda / verso clamori incendiati, / sotto i cieli amalgamati / di sguardi senza perdono, / fra salamandre di case / sfacciate a uno spiazzo / che divincola immane: / opachi nitriti, / squarciar di trombe, / colpi e rintocchi a sbaraglio; / zaffate di nausea dolce, / fiato strinato d'arroste: / tutto livido alle giostre / esaltate mulinanti / razzi rappe stucchi sbuffi, / abbacinata danza / nell'organo che schiaccia / l'atterrita esultanza». È un passo esemplare davvero della rappresentazione espressionistica e *maudite* dell'itinerario nella città notturna che è raffigurata come un luogo di dannati, fra cupezze e bagliori, un inferno di suoni, di movimenti, di apparizioni, che sono sempre nel fondo riferite a quel giudizio morale, a quel viaggio interiore che è il motivo essenziale della poesia reboriana, e che qui lascia il massimo spazio all'elencazione delle metafore e delle larve delle corruzione.

Il viaggio nella notte cittadina è un viaggio di conoscenza: «Ritorno; chiuso in me, proprio un altro». La conoscenza è raggiunta. Bisogna passare attraverso l'inferno per giungere alla corsa finale verso il luogo dove nessuno o nessuna aspetta, ma dove è necessario «correre, correre, / con giubilante strazio», perché la meta è «il tuttoniente che sprona», è sempre quello spazio al di là della città infernale e dell'esperienza compiuta in essa e dell'angoscia dell'anima, aperto a un'aspettazione «senza fretta»: «E nes-

suno / (nessuna) mi aspetta: / corro, perché non ho fretta». L'ossimoro domina l'intero componimento, e si tratta di quella figura retorica che nel corso del Novecento sarà chiamata a esprimere la contraddittorietà dell'esistenza o dell'attesa di Dio (di qualunque divinità, o soltanto anche del sacro, del divino), fino almeno a Caproni. La città notturna è delle solite *Città terribili* di d'Annunzio, e, prima, di Baudelaire, e, accanto, di Sbarbaro, di Ungaretti: con un che di più cordiale in Sbarbaro e, al tempo stesso, di cosmicamente rituale, luogo della presenza ossessiva delle generazioni degli uomini nati a un'esistenza inerte e meccanica, ma anche degli incontri con i magnanimi amici, gli ubriachi; metafisico spazio astratto per Ungaretti. Reborà trasforma la visita alla notte cittadina nella figura dell'itinerario di esperienza. Le immagini *maudites* accentuano espressivamente il carattere estremo dell'itinerario come confronto con le figurazioni, gli eventi, le situazioni del male incarnato qui e ora, nello spazio cittadino.

In *Notte a bandoliera*, che è datata 1914, la struttura futurista dell'espressionismo metaforico è più evidente, con altri possibili riferimenti a Campana e a Soffici, e con una tensione metaforica che è anche in questo testo al culmine, tanto da essere al limite della comunicazione, come già in *Movimenti di poesia* (che, del resto, così come *Notte a bandoliera*, rimanda a tipici titoli fra Campana e i futuristi): «Alghe di tenebra / sull'umida terra / in romba di piena; / scaglie di vetro / dal rapido cielo / che stelle nel vento / librato riassorbe; / gesto falcato di forme / uscite a capirsi nell'ombre; / fissa follia dell'aria / su nero abbaglio di lampo; / sordo scavare tenace / in eco di madida pace: / - Balzerà, chi ci spia, / a schiacciare la lumaca / che invischia molliccia la via?». Qui la notte è quella sconvolta di una descrizione o, meglio, di un'evocazione incubica, è il luogo della corruzione contro cui il poeta invoca la violenza che distrugga il male: «È giunta la razza assassina! / Son giunti i violenti e gli eroi / che svelan momenti / dell'impossibile eterno: / i buoni di prima, / e i

buoni di poi». Fra le molte citazioni possibili dell'attesa della palingenesi anche violenta di un mondo e di una società giunte al punto estremo della decadenza, quali si accumulano nell'imminenza della guerra, anche questa di Rebora può essere collocata. C'è dentro la richiesta della trasformazione radicale, della cancellazione violenta ed eroica della lumaca che invischia la via, della feroce forza capace di far uscire la vita dalla crosta del male, dello spirito mercantile, delle barbarie della città irosa. Anche il ritmo del verso reboriano si è qui modificato, prima e diversamente rispetto all'asseverità gnomica dei *Canti anonimi*: c'è un che di breve, di scorciato, di tagliente nella nettezza della scansione, che è in funzione delle tre richieste di palingenesi che venga di fuori a trasformare il mondo.

Ma quando la guerra arriva, Rebora assume una posizione di grottesca irrisione nei confronti dell'ideologia che la proclama. *La Fantasia di carnevale* ha, come possibile riscontro, soltanto il Tessa dei versi scritti per la sconfitta di Caporetto. È una danza macabra, perfetta anche nel ritmo saltellante e grottesco, che si avvale della metafora carnevalesca per esprimere la fantasia della corsa del mondo alla distruzione e alla morte: «La sciagura ritmava in lontananza; / or s'avvicina. Il patrio terreno / in bilico, già crolla: / è un invito di danza [...] / Signori, alla coda! / Or su, giovanotti, / la morte è in amore: / ha baci d'un vigore / da incidervi l'ossa. / Chi ne voglia un'idea, / si raccomandi a Dio / che la rivela». Il testo è anche un esame di coscienza dell'intellettuale posto di fronte alla guerra: disperato e sarcastico, retto dalla coscienza che pur tuttavia la guerra è l'occasione della palingenesi, ma anche col dubbio che possa trattarsi di un altro inganno e che «il tetano dell'uomo» non si redima affatto. Di qui la profezia dell'unica alternativa possibile che è la rivoluzione, la distruzione dei passanti innocenti, la suprema, tragica, grandiosa e atroce protesta nei confronti di un'ulteriore menzogna della storia: «Cieco prodigio, / grandezza tradita, / asfissia del certo alveare / fra

miele e vischio mordace; / perché si redima nel rischio / il tetano dell'uomo / la nausea del mondo, / in sprazzi di respiro / avventaci alla prova, / martirio che irrorà, / olocausto vivo! / Se no, nel guizzo felice / d'un giorno ben triste, / ai passanti innocenti / scaglieremo le bombe, / colmeremo le tombe, / che la carie dell'ore ci aprì. / Del resto, il destino / ha stomaco sano, / per smaltire anche noi». La guerra ha da essere l'igiene del mondo corrotto, e questo Reborà dice senza nessuna intenzione celebrativa, quale era nel motto dei futuristi. Il mondo ha da essere radicalmente rinnovato: e la guerra, olocausto e martirio, è l'occasione. Altrimenti, la vendetta dell'inquieta e scontenta brigata sarà la distruzione, corretta sarcasticamente dalla citazione del destino, che è in grado di digerire anche chi vuole la palingenesi a tutti i costi. La conclusione, infatti, insiste sulle forme e sulle immagini della danza macabra di questo carnevale della morte di massa: «A cena, intanto. Olà, / del festino: carne al sangue, / rosso vino forte, evviva l'appetito della morte!» Siamo di fronte ad una posizione, nei confronti della guerra, dove non hanno spazio né entusiasmi, né consapevolezza del dovere, né ideali di patria, né lucida razionalità (come quella, ad esempio, di Serra). Al contrario Reborà accentua i modi grotteschi, violenti, espressionistici, che trasformano la danza macabra nella festa ovvero nel festino di carnevale, unendo così la consapevolezza della terribile serietà e tragicità della guerra con il senso di disgusto, di schifo, di orrore nei confronti delle parole d'ordine che parlano del martirio e di olocausto, mentre dietro di esse s'hanno da rivelare le immagini dell'osceno festino di carne e di sangue.

Nasce qui la rara, ma suprema testimonianza poetica di Reborà sulla guerra, costruita sull'orrore dei cadaveri, sull'inutilità degli infiniti morti, sulla fraternità che si può esprimere soltanto morendo quando è giunto il momento, e così cessando di far soffrire i superstiti con i lamenti delle ferite irrimediabili. Nell' *Hugh Selwyn Mauberley*, ma dopo la guerra, Pound mediterà sull'ugua-

le stolta inutilità di tanti morti per quella vecchia puttana che è l'Europa. È la visione della guerra che Rebora esprime in *Voce di vedetta morta*, dove il grottesco della danza carnevalesca di *Fantasia di carnevale* scompare, lasciando nuda la verità del massacro: «C'è un corpo in poltiglia / con crespe di faccia, affiorante / sul lezzo dell'aria sbranata. / Frode la terra. / Forsennato non piango: / affar di chi può, e del fango. / Però se ritorni / tu, uomo, di guerra / a chi ignora non dire; / non dire la cosa, ove l'uomo / e la vita s'intendono ancora. / Ma afferra la donna / una notte, dopo un gran gorgo di baci, / se tornare potrai; / soffiale che nulla al mondo / redimerà ciò ch'è perso / di noi, i putrefatti di qui; / stringile il cuore a strozzarla: / e se t'ama, lo capirai nella vita / più tardi, o giammai». Si pensi, a confronto, ai versi ungarettiani di guerra. Al centro di essi c'è sempre il poeta anche se la guerra di massa, nelle trincee, i massacri enormi e anonimi, hanno trasformato il vate che è, riconducendolo all'antieroisimo delle case smozzicate, del compagno massacrato, dei molti che gli corrispondevano e dei quali non gli rimane neppure più un frammento. Ma il cuore del poeta è il paese più straziato; accanto al compagno massacrato il poeta-vate scrive lettere d'amore. Il privilegio poetico perdura. All'opposto si colloca la poesia di guerra di Rebora. Non ci sono testimoni privilegiati, non c'è nessun poeta incaricato di segnare nella sua memoria tutte le croci delle guerre. Il testo reboriano si gioca sull'opposizione fra il prima (il corpo in poltiglia) e il dopo della guerra: l'ipotesi, tanto difficile da essere ripetuta due volte, del ritorno. Al cadavere putrefatto non può essere contrapposta che la difficile scommessa dell'amore e della vita. Non c'è poesia che possa riscattare i morti, la follia dell'attesa della morte, l'impossibilità di piangere, le crespe di faccia del cadavere, il fango, tanto è vero che l'ammonimento è di non dire nulla delle esperienze di morte patite, del lezzo, del corpo in poltiglia. Se c'è una speranza nel cuore dell'orrore, questa sta nel tentare di reinventare l'amore, dopo aver dichiarato il

senso unico della guerra: che nulla potrà mai redimere ciò che è accaduto, e la tragedia della guerra è troppo atroce, senza luce, senza riscatto possibile, perché possa esserle trovata una ragione, anzi neppure può essere fatta oggetto di rappresentazione tragica, perché dove ci sono soltanto tenebra e lezzo e poltiglia di corpi non può darsi nessuna illuminazione della parola, che almeno dia ai morti una collocazione nel tempo, nella storia.

Questo significa anche che la palingenesi non può essere nella guerra e nella distruzione delle generazioni, per quanto esse abbiano accettato corruzione e vergogna. Il massacro di massa non è una soluzione, non cambia nulla, non è che putrefazione senza redenzione, morte che non può se non chiamare la possibilità che ci sia qualcuno a esaltarla come olocausto o martirio, attribuendole un valore e una funzione nella salvezza del mondo dalla corruzione, che, anzi, proprio nella putrefazione dei corpi uccisi dalla guerra, trova, se mai, il suo culmine, la dimostrazione oscenamente evidente del suo trionfo. Morire è, in fondo, l'unico dovere, l'unica scelta possibile, non attaccarsi alla vita che vita non è nelle trincee o fuori di esse, in un ultimo sussulto di richiesta di pietà, di solidarietà, di amore: «O ferito laggiù nel valloncello, / tanto invocasti / se tre compagni interi / cadder per te che quasi più non c'eri, / tra melma e sangue / tronco senza gambe / e il tuo lamento ancora, / pietà di noi rimasti / a rantolarci e non ha fine l'ora, / affretta l'agonia, / tu puoi finire, / e conforto ti sia / nella demenza che non sa impazzire, / mentre soste il momento, / il sonno sul cervello, / lasciati in silenzio - / Grazie fratello». Il culmine dell'orrore è costituito dal fatto che l'unica preghiera possibile nella demenza della guerra e del massacro è quella che chiede al fratello mutilato e ancora urlante di morire, perché altri non muoiano per andarlo a prendere dove giace, tronco senza gambe. Non è immaginabile altra preghiera. Tutto l'orizzonte dell'anima è costituito dall'ossessione del compagno ferito che rantola senza fine, da questa voce di una vita che vuole insensatamen-

te durare anche se non è più che un lamento cieco. Il rantolo è anche l'unica voce della demenza che non può impazzire. Non c'è più parola se non «grazie» conclusivo per il ferito che ha infine avuto pietà dei superstiti ed è morto. Non c'è anche qui nessuna sublimazione dell'orrore della guerra che è, appunto, una fine, non una palingenesi, una morte orrenda, col corpo mutilato, nella vana salvezza del quale i vivi e gli «interi» follemente accorrono per farsi ammazzare. Lucidissimamente Rebora fa giustizia di tutte le illusioni di rinnovamento suscitate dalla guerra, che non è che demenza e putrefazione, cioè la degna sigla finale sul processo di corruzione della vita, della società, del mondo. Non nella storia si potranno trovare l'impulso e la condizione per la palingenesi. La verità della guerra senza orpelli e retorica è la melma dei corpi putrefatti. Dopo, la strada sarà da cercare altrove. Rebora denuncia chiaramente che l'illusione della violenza necessaria della guerra come strumento per spazzare via ogni corruzione mondana è la più assurda e perniciosa. Non c'è da attendere nulla dal di fuori, dalla storia: soltanto in *interiore homine* il rinnovamento potrà avverarsi. Ma questo sarà l'estremo passo dell'esperienza intellettuale e spirituale di Rebora, e coinciderà con l'abbandono presso che totale anche di quell'altra illusione di chiarezza e di riscatto che fu la poesia.



## *La fatica di credere in Clemente Rebora*

RENATA LOLLO

La complessità espressiva della poesia di Clemente Rebora manifesta bene, tra le molte tensioni, quella fra l'ideale che attira e la concretezza che limita, esattamente speculare a quella fra la realtà che va affrontata con l'intero proprio essere e l'ideale (del pensiero o della natura) quale fuga dalla durezza del concreto vivere. La parola dei *Frammenti lirici* affronta e scardina la realtà conosciuta (e quindi anche la parola conosciuta, il ritmo già noto) perché sente la morte nell'uniformità, l'imbrigliamento della vita nelle regole tradizionali e negli stereotipi. Questa parola ama, quindi, l'ideale, il perenne «più in là», ma lo cerca, da vera parola poetica qual è, nella reinvenzione dei significati, negli accostamenti inusuali, nell'esplosione, quando occorre, della sintassi e della tessitura linguistica, perché appaia ben chiaro che la vita reale non è la banalità che impoverisce, ma una grandezza nascosta e temuta, una seria e illimitata domanda di senso. Essa non finisce mai nell'auto-sufficienza e nel compiacimento della propria pronuncia, ma mira a far esistere una profonda relazione umana, una condivisione di percorso, una comune ricerca di mete: mira all'uomo, dunque, non per predicare ma per testimoniare e, nel rispetto, interiormente coinvolgere. Non è difficile riconoscere i tratti di una cultura ottocentesca, illuministica e romantica su cui più di una generazione aveva contato per realizzare ideali e progetti patriottici, per acquisire certezze ritenute indiscutibili della ragione e della scienza: ma proprio di questa cultura Rebora sente la fine nei suoi giovani anni. Il modello paterno, così ben realizzato e concluso nei canoni di una seria moralità laica, nell'operosità intellettuale, nei valori familiari e risorgimentali, quanto più è stimato tanto più è dolorosamente allontanato dal proprio percorso interiore. Questo diviene perciò brancolante, non immune da errori nel suo solitario procedere senza riferimenti, e mosso, tuttavia, dalla passione della «verità tutta

intera» con l'angoscia incombente della disperazione, come ricorda lo stesso autore nella sua tesi sul Romagnosi pubblicata nel 1911.

Una traccia di rilievo per individuare le tappe di questo percorso ci è data dal poeta stesso nel 1955, attraverso le parole del *Curriculum Vitae*. Sappiamo che il poeta non è mai il miglior critico di se stesso, che proprio la formalizzazione poetica dà rilievo compiuto a dati talora meno significativi o leggibili in altra prospettiva; sappiamo che il gioco tra il volutamente detto e l'inconsciamente rivelato necessita di testimonianze extratestuali per essere decifrato, e che può risultare poeticamente difforme dalle testimonianze esistenti. Ma con tutti quei rischi, appare importante ascoltare come il poeta, negli ultimi anni di vita, rilegga se stesso e riconosca da solo quale sia stata per lui la fatica (e la gioia) del credere. Alcuni versi del *Curriculum Vitae*, dai *Canti dell'Infermità* e da *Gesù il Fedele* si prestano, quali icone e strutture portanti, a far meglio individuare i tempi di un'avventura umana e poetica capace di parlare all'uomo d'oggi e a questo scopo vengono proposti per meglio articolare in sequenza il tema approfondito.

«STAVO SOLO A PENSAR DA PICCOLINO»

Il bambino che le fotografie ritraggono, come egli stesso dice, in gonnellino, con poco piacer suo, è un bambino pensoso e solitario, simile in questo ai grandi spiriti, credenti o no, di cui in una lettera al padre del 1909 rivendicherà la vicinanza, meravigliato e attratto dall'immensità. Come per Leopardi, la pensosità, la percezione di un oltre che sorpassa ma che infonde anche fiducia serena e indistinta, non è contraria ai giochi, al chiasso, perfino all'indisciplina. Sono altre poesie a dircelo, ma in questi versi del 1955 è importante che il poeta sia giunto a riconoscere, nella sua infanzia, la presenza di un'interiorità che non aveva (ancora?) le parole per esprimersi.

## «L'UMAN FREDDO DOVERE / CENERE ERA SUL MIO BRACERE»

Incontriamo un'altra caratteristica autobiografica qui espressa nella bellissima immagine del «bracere»: la passione interiore, insieme bisogno di verità e messa in causa di sé. Il «bracere» brucia (e purifica) tutto ciò che incontra, misura e pesa la resistenza dei corpi e, metaforicamente, distingue bene ciò che vale e non vale. È perciò una forza dirompente e spesso, dall'esterno, da contenere e da limitare. La tarda lettura del poeta è insieme coraggiosa e rivelatrice nei confronti della famiglia, «virtuoso familiar recinto», luogo appunto di affetti e di cultura, di educazione della volontà all'impegno religioso, al dialogo con la trascendenza presente. Ecco perciò al «bracere» contrapporsi il dovere umano, «freddo» e disperante per questo figlio in ricerca, in quanto non vivificato da una relazione trascendente. Ciò che, negli ultimi anni, il poeta vede e interpreta era nella giovinezza soltanto vissuto, senza adeguate griglie di lettura: la sua «immensità» avrebbe richiesto risposte non solo culturali, ma religiose così motivatamente rifiutate dalla famiglia da risultare inconcepibile l'ammetterne l'esistenza anche solo in uno dei suoi membri. Perciò il rapporto fra l'io e la famiglia o la società si carica di elementi di disturbo: gli insuccessi ai concorsi, la difficoltà di trovare un lavoro stabile, le stanchezze persistenti e immotivate. L'unica salvezza fra le tante ribellioni è la segreta attività poetica, che trova il suo momento visibile nel 1913 con la pubblicazione dei *Frammenti lirici*.

## «PERSO NEL GORGO, VILE FRA GLI EROI»

Sarebbe facile leggere, anche alla luce di quanto accennato più sopra, l'anima *naturaliter* cristiana di Clemente Rebora nei versi

scardinati e musicali dei *Frammenti lirici*. L'impegno, pur difficile nella vita cittadina, ad andare oltre le apparenze e le ipocrisie, la contemplazione della natura che accorda l'anima all'eterno, la delicatezza perfino ombrosa dei sentimenti, il desiderio di suggerire il sole e prodigare il frutto, di amare fino a perdersi per far vivere non sono certamente scelte e prospettive in antitesi con la parola evangelica. Ma in realtà, la strada perché questi temi bellissimi e sinceri di un giovane intellettuale idealista e poco sperimentato divengano scelte e obbedienze provate è ancora lunga e perfino contraddittoria. Se gli affetti familiari non erano mancati, nel suo percorso di crescita la relazione con la donna era stata evitata e in qualche modo creduta superabile da un Rebora peraltro apprezzato e ammirato per la finezza del sentire non meno che per la bellezza dell'aspetto. Profondità spirituale e orgoglio si confondono e celano a malapena il bisogno ineludibile di progetti, ancora sconosciuti, di altro segno. Solo che la comprensione di questi progetti richiede un cammino di grande semplificazione, che allontani dal perfezionismo e renda capaci di umiltà e di ascolto. Nel suo isolamento un po' sovra-umano e un po' anti-umano, Rebora non vede subito che la pianista russa Lydia Natus Rivolta, separata e perciò socialmente disprezzata, con la quale inizia una convivenza nel 1914, sa, nella sua interezza di donna appassionata, guardare più a Dio che ai suoi limiti. Lui coglie la prima fiamma travolgente della passione e si sentirà per sempre colpevole di aver ceduto a una forza non partita da lui, sapendo che non gli sarebbe bastata. E questo con la guerra ormai da vivere, con i nove mesi infernali al fronte, con le degenze, dopo l'incidente della fine del 1915, in ospedali e nosocomi. In un anno e mezzo Rebora sembra aver conosciuto il Male della vita sperimentando il festino di Moloch, l'impietramento meduseo in una disperazione senza scampo. Non sa che, mentre considera Lidia una presenza insieme generosa e colpevole, la preghiera di lei e la smisurata tragedia dei soldati al fronte, preparano la lunga e sof-

ferta risalita dal gorgo nel quale il rischio di rimanere immerso per sempre poté sembrare in un certo momento tutt'altro che inconsistente.

«SAPIENZA DA OGNI STIRPE AFFASTELLAVO»

La fatica del credere dopo la partenza di Lidia nel 1919 con il pittore Massimo Campigli per Parigi assume caratteristiche in parte nuove. Reborà non è più il giovane idealista, gli amici Banfi e Monteverdi, impegnati nella carriera universitaria, stentano a comprendere un uomo che non si adatta a rientrare nel mondo dei vivi e della normalità dopo aver conosciuto la guerra. Il suo strazio immedicabile trova solo nella poesia un veicolo di speranza e di denuncia e i *Canti anonimi*, insieme a sparse liriche o a fulminanti prose di guerra, dicono la tragedia consumata. Fanno però balenare, attraverso l'immagine tesa, il suo volto proteso ad ascoltare un «oltre» ancora ignoto, un incontro di salvezza aspettato senza stancarsi: «Verrà, se resisto [...] verrà, forse già viene / il suo bisbiglio».

Non gli è possibile riprendere stabilmente a insegnare dopo la guerra, ma cerca di rimanere nell'ambito della formazione per i maestri, richiesta dalla riforma Gentile del 1923, spendendo le proprie energie accanto ad una donna coraggiosa, Adelaide Coari, attiva anche in guerra ed ora direttrice del milanese «Gruppo d'Azione per le scuole del popolo» con annessa biblioteca dei maestri, per combattere l'analfabetismo in Lombardia. Nel gruppo c'è posto per il cattolicesimo venato di modernismo da Tommaso Gallarati Scotti, per le propensioni fasciste di Gioacchino Volpe, per le utopie mazziniane della cultura familiare d'origine di Reborà, per un'intelligente cultura ebraica di Anna e Rosa Errera. La precaria situazione economica personale e una certa marginalità sociale che lo vota all'insuccesso esteriore fanno di lui un pellegrino dell'assoluto, senza luce ancora, ma non senza coraggio. Sono gli anni dei *Libretti di*

*vita*, sintesi (naufragata) di filosofia e meditazione delle più diverse provenienze, gli anni in cui studia figure significative della cultura indiana come Tagore, ebraica come Martin Buber e in cui legge pagine teosofiche, misteriche, attraversando con questo spirito anche la Bibbia e San Paolo. Soprattutto vede in Mazzini una sintesi tra l'esigenza dell'affermazione dei popoli, portatori di un destino di concordia, e la persuasione che la Chiesa cattolica sia un ostacolo all'avvento della «terza Roma», un relitto del passato contro il positivo emergere della «Patria delle Patrie», dell'affratellamento universale. Ma sta già lottando in se stesso con qualche cosa di più profondo, qualcosa che «deve nascere»: a questo avvento si prepara sviluppando un'attenzione alla straordinaria missione della donna «sgombra di debiti femminei» nella società: è suo infatti, sostiene, il compito di promuovere l'accrescimento della vita spirituale dalla quale soltanto può venire il miglioramento della vita associata verso l'unità fraterna tra le nazioni. Questa «città ideale» non è poca cosa rispetto sia alle scelte sempre più imperialistiche e totalitarie, sia alla concezione strumentale della donna proprie del fascino: e in fondo dice ancora una volta, con mezzi umani, l'inestinguibile bisogno reboriano della trascendenza.

#### «DAI MARTIRI LA FEDE VENNE ACCESA»

Uomo d'interiorità, di accanite e concentrate letture, Reborà è in quel periodo un esempio per molti, un modello spirituale tanto più accettato (da amici, artisti, allieve, emarginati, corrispondenti vari) quanto meno sono definite le sue appartenenze filosofiche e religiose. In fondo cerca ancora di conciliare il granitico esempio paterno basato su un persuaso agnosticismo e la propria vita spesa in maniera radicale ma asistemica per colmare le proprie esigenze religiose. La sua è una lotta immane, protrattasi per anni, accanita e riemergente fra gli sgretolamenti delle certezze culturali e filo-

sofiche. Dal 1928 si vede che la strada prende un indirizzo senza ritorno. Al Lyceum di via dell'Orso a Milano Rebora teneva in quell'anno conferenze-lezioni per un pubblico prevalentemente femminile. Avrebbe dovuto parlare, in una lezione aggiunta a conclusione del ciclo, sul Cristianesimo e la donna. Aveva scelto di commentare gli Atti dei Martiri Scillitani, ma qualcosa stava cambiando in lui e nel *Curriculum vitae* del 1955 sente di poter esprimere quel turbamento dandogli la forma che probabilmente aveva già allora nel suo cuore, quella della preghiera: «Ferma il mio dire, se non dico il vero». La trascendenza comincia a farsi presente in un dialogo e arriva a prendere nel suo cuore il posto assoluto, il posto desiderato e finora irraggiungibile. Quando legge la professione di fede di Vestia: *Christiana sum*, Rebora non può più proseguire, non ha più niente da insegnare, ma si percepisce incontrato dalla dismisura divina: «La Parola zitti chiacchiere mie». Il passaggio alla fede cristiana avvenne così attraverso la testimonianza dei martiri, di coloro che hanno creduto in Cristo fino alla morte. Pochi mesi dopo, la scelta si perfeziona con la più difficile accettazione, quella della Chiesa. Aveva sentito fino all'ultimo di non poter interiormente abbandonare una famiglia dalla quale aveva avuto «tutto tranne la religione». Capisce ora che per non abbandonarla e farsene correttamente carico nella fede, deve accettare che la comprensione della Chiesa rimanga diversa. Riconosce per lui fondamentale la data dell'11 febbraio 1929 che è insieme, in quell'anno, la festa della Madonna di Lourdes e il giorno della firma dei Patti Lateranensi. Grazie a Maria, come sempre ripeterà, proprio in quel giorno comprende che la Chiesa non è chiamata a dissolversi mazzinianamente nelle Patrie, ma è la Patria spirituale dei credenti e il segno dell'unità del genere umano.

La fede incontrata gli fa capovolgere la lettura precedente dei dati storici e gli permette di unificare interiormente l'esigenza dell'assoluto, ora il Dio di Gesù Cristo, e la testimonianza di questo nella vita di tutti i giorni.

## «IL LIMONE SPREMUTO»

Sono note le tappe successive della vita di Rebora, che vuole vivere fino in fondo le esigenze della fede lungamente cercata e dalla quale si è lasciato cercare e trovare. Tra il 1929 e il 1930 si accosta ai sacramenti, riceve la cresima, continua l'attività presso il «Gruppo d'azione».

Ma avverte in sé una chiamata più radicale a seguire Gesù Cristo e, dopo un tentativo infruttuoso presso il seminario milanese di Venegono che non lo ammette alla preparazione agli Ordini sacri, sceglie di entrare, a Stresa, nell'Istituto della Carità dei Padri Rosminiani.

Approfondisce nella preghiera e nella vita comunitaria la fede cristiana e l'itinerario del fondatore, il filosofo Antonio Rosmini, grande nella speculazione ma ancora più grande nella fedeltà religiosa e nell'obbedienza. Senza proporselo, perché le sue parole espresse sono tutte, per anni, di pentimento per gli errori passati e di lode per l'immensità della misericordia di Dio, trova in Rosmini anche le indicazioni per comprendere e integrare nella fede il Risorgimento italiano che ha formato la sua famiglia nella separazione dalla Chiesa. Non parlerà praticamente mai di questo suo dramma interiore, che affina e prova per lungo tempo la sua fede. È rispettato infatti nelle sue scelte, i rapporti familiari non si rompono, ma i cammini continueranno in buona misura a restare divisi.

Anche la poesia non può non risentire di questi cambiamenti. La parola per Rebora è pienezza di interiorità e, se l'esperienza attuale è troppo profonda per essere nominata, il silenzio è per decenni il vero grido, la vera testimonianza, nonché il velo sulla rinuncia definitiva alla musica, troppo legata ai ricordi personali per ritrovare una possibile nuova autenticità. Ma il poeta che è in lui proprio attraverso l'immagine del «limone spremuto» di una lettera al fratello Piero dà in quegli anni, che giungono al secondo dopoguerra, la migliore immagine di sé: il dono totale, fino alla consumazione che umanamente non vede a quali frutti potrà dare origine.

«FAR POESIA È DIVENTATO PER ME, PIÙ CHE MAI  
MODO CONCRETO DI AMARE DIO E I MIEI FRATELLI»

Rebora è sacerdote dal 1936 e fino al 1954 le sue intense occupazioni esteriori sono quelle del servizio alla comunità con la direzione spirituale, la confessione, l'aiuto ai poveri e ai sofferenti con ogni mezzo consentitogli dalle regole. In un periodo trascorso a Rovereto dopo il 1950 approfondisce sul bollettino rosminiano «Charitas» aspetti della vita interiore di Antonio Rosmini che lentamente lo riavvicinano alla poesia. Soprattutto dopo il 1954, quando la malattia comincia a provarne la fibra, le composizioni sparse e occasionali divengono inni e testi di fede appassionata e umanissima sofferenza. Pur guardando i problemi e le realtà storiche da un punto di vista soprannaturale e religioso, Rebora non si estrania mai dalla relazione umana, non dimentica i fratelli, non evita il contatto con i bisogni che i tempi diversi (dalla seconda guerra mondiale al dopoguerra, all'importante risultato, per l'Istituto e la Chiesa, del Centenario rosminiano del 1954) manifestano e chiedono di essere compresi. La fede di Rebora, pur da interpretarsi in certe sue manifestazioni esterne e verbali come legata allo stile ecclesiastico dell'epoca, è in realtà infuocata e dinamica. In questo fuoco egli stesso può riconoscere alla poesia, pienamente accettata all'interno del suo percorso interiore, un ruolo attivo di bene, una capacità di irradiazione quanto più rimane se stessa, parola trasparente e non compiaciuta, forma cristallina che lascia passare la luce. È difficile immaginare quanta ascesi, quanto distacco da emozioni immediate e da reazioni caduche abbia richiesto l'alto risultato contenuto nell'ammissione dei suoi ultimi anni che con la poesia si può concretamente amare Dio e i fratelli. E per entrare un po' di più in questa felice fatica bisogna considerare i venticinque mesi di paralisi nella quasi totale impotenza fisica e nella prova dell'oscurità interiore: l'esito non è certamente scontato.

## «OGNI VOLERE DIVINO È SFORZO NERO»

Si crede facilmente che chi «ha trovato» una fede goda poi di una pace imperturbabile e in qualche modo smetta di cercare, accontentandosi delle sicurezze raggiunte. Non dovrebbe in realtà essere mai vero un risultato simile, che contraddice la dimensione dialogica e non paritaria della relazione religiosa. Ma di certo non è vero per Rebora, ben cosciente che, se la relazione con Dio è dono d'amore che domanda all'uomo una libera risposta, essa non sarà mai esaurita e sarà sempre nuova nel suo proporsi.

Forse un secondo equivoco può nascere immaginando che l'esperienza di questo dono non possa che essere felice e felicemente comprensibile. Invece, proprio perché conduce la persona oltre i suoi limiti naturali e il suo comune sentire, essa è anche dolorosa, difficile, oscura. È quanto Rebora testimonia nei *Canti dell'Infermità*: Dio è tutt'altro che lontano, ma l'uomo non lo sente vicino.

Dio purifica e predispone al rapporto con Lui, l'uomo sente più il dolore della purificazione e della perdita che la gioia sensibile di un risultato affidato ormai solo alla preservanza della sua fede. Rebora che aveva chiesto di donare tutto se stesso scomparendo polverizzato nell'opera del Tuo Amore, non esita a parlare, quando è così visibilmente esaudito, di martirio atrocemente opaco, dove tutto va senza pensiero. Ed è ancora lui, nello stesso Ventesimo di prima Messa a dare un segno profondo della sua speranza più forte di ogni oscurità. Citando il salmo, dice l'abisso (della disperazione, del dolore, dell'impotenza) invoca l'abisso (della misericordia, della grazia, della liberazione). Saranno la misericordia e la liberazione a vincere, nel grandissimo testamento umano e poetico del suo ultimo anno di vita, l'inno natalizio *Gesù il Fedele*.

## «LA MORTE ASSORBITA IN VITTORIA»

Ciò che stupisce in questo inno scritto per il Natale del 1956 è l'assenza di ogni sentimentalismo, un forte desiderio di pensare la Parola, di comunicare la forza salvifica, che parte dal Bambino inerme ma che giunge fino al suo ritorno apocalittico, come forza di svelamento definitivo del senso della storia e del destino degli uomini. Stupisce questo impegno della parola poetica protesa ad offrire una luminosa e impegnativa metafora (di radice dantesca) del difficile cammino dell'uomo moderno verso la Luce, sempre tale e sempre offerta anche se non accolta. Il dono radicale di Rebora sofferente che vuole, nella fede in Cristo, la salvezza degli uomini dalla morte, diventa anche dono di parola in qualche modo oggettiva, non, come nei coevi *Canti dell'Infermità*, testimonianza altissima ma esperienziale, sì piuttosto spazio e tramite perché la Parola si pronunzi da sé, si serva del suo fedele servitore ma lo superi per manifestare pienamente la sua assolutezza. Non è, si può osar dire, il malato immobile e quasi moribondo a scrivere quei versi, ma l'uomo nuovo, colui nella cui debolezza si vede già la forza dello Spirito, patrimonio spesso misconosciuto di ogni credente. Perciò le sue stesse parole meglio di ogni altra possono concludere l'appena tracciato percorso della fatica reboriana del credere: «Gesù il Fedele in gracili forme [...] Egli che sulle nubi verrà [...] Egli, il Bimbo diritto / venuto a rapire / quel che c'è di materno / nel cuore di pietra dell'uomo [...] È entrato nel Regno [...]: finito ogni lutto / finita ogni guerra / la morte assorbita in vittoria! / Nel bello radiante splendore / ogni uomo è fratello, / ogni cuore è ruscello / del bell'Amore Regale: / Beati coloro che sono i segnati, / Alla Cena Nuziale dell'Agnello!» L'impervia fatica finisce con la morte, ma testimonia più che mai, in quel momento, che la morte non è vittoriosa e che l'ultima parola è abbandono e affidamento alla Vita che non finisce.



## *Clemente Rebora*

### *«La Parola zittì chiacchiere mie!»*

CARMELO GIOVANNINI

**I**n questo «incontro» col poeta Clemente Rebora mi proporrò di tracciare e illustrare i momenti più significativi della vita di Clemente Rebora, lasciando parlare il più possibile Rebora stesso.

Mi soffermerò in particolare sulla famiglia, sul Rebora convertito, sulla guerra, sul silenzio poetico, sul Rebora sacerdote, rosminiano, e direttore d'anime.

Il secondo Rebora, convertito e rosminiano a 48 anni, non è ancora adeguatamente conosciuto dagli studiosi e dai critici. In questi ultimi anni tuttavia studi, pubblicazioni varie, convegni, hanno dato alla figura globale di Rebora un particolare risalto.

(Punto di riferimento per le tante notizie autobiografiche qui riportate è il volume Clemente Rebora, *Il segreto di Antonio Rosmini*, SEI, Torino, 1986).

#### «LA FAMIGLIA E GLI STUDI»

In una nota autobiografica così Clemente Rebora sintetizza la prima parte della sua vita:

Sono nato il 6 gennaio - Epifania - del 1885 a Milano. Frequentai ivi il Ginnasio e Liceo Parini, indi (dopo aver iniziato gli studi di medicina presso l'Università di Pavia) presi la laurea di Lettere nell'Accademia Scientifico-Letteraria di Milano, nonché un diploma di Magistero per materie letterarie; seguì poi anche il corso di filosofia, senza addottorarmi. La mia *famiglia*,

così brava, si era però sganciata, al tempo di Garibaldi, dalla sua tradizione cattolica, pur camminando nella sua scia morale, con grande rettitudine e austerità, ma senza più nulla di soprannaturale.

Nei *Frammenti Lirici*, quasi con le lacrime agli occhi, Rebora ricorda così la sua famiglia:

Mamma, zolla di aria e luce  
Papà, tronco puro e severo  
Fratelli, miei rami e mio nido  
Sorelle, mie foglie mie gemme  
O nostro buon sangue soave [...].

Il fratello Piero, nel presentare nel 1946 la riedizione de *Le Poesie* di Clemente Rebora, scrive:

L'educazione familiare fu radicata nei valori della tradizione laica del Risorgimento. Il padre, Enrico, garibaldino a Mentana nel '67, apparteneva alla schiera degli idealisti austeri del repubblicanesimo mazziniano.

Laureatosi in lettere Rebora si diede dapprima all'*Insegnamento*:

Insegnai nelle scuole tecniche inferiori – prima come supplente, poi come professore di ruolo per concorso – a Milano, Treviglio, Novara, e da ultimo, per poco, a Como e contemporaneamente in scuole serali-popolari.

## «I FRAMMENTI LIRICI»

Nel 1913, a 28 anni, pubblicava la sua prima raccolta di poesie: *I Frammenti lirici*.

I primi ventotto anni della vita di Rebora sono anni dominati dalla stanchezza, dalla solitudine e soprattutto da un contrasto interiore che un Superiore militare definirà «Mania dell'eterno». I frammenti lirici pubblicati a Firenze da Giuseppe Prezzolino sono una «concentrazione lirica di un lungo passato [...]»; in essi – scrive lo stesso Rebora – «è tutta la sofferenza e la gioia della mia vita interiore».

«LA GUERRA: LA CICUTA DI SOCRATE  
È UN'INEZIA AL PARAGONE  
(13 NOVEMBRE 1915)»

Venne la guerra, la I guerra mondiale, e anche Clemente Rebora ne fu coinvolto con scarsissima convinzione.

«Questa guerra non guerresca mi toccava di soffrire, così come l'intelligenza del mondo colto nei giorni liberi» scriveva nel 1915 dal fronte alla madre Teresa.

E in una nota autobiografica così descrive telegraficamente questa esperienza:

Servii nell'arma di fanteria come soldato, caporale, caporalmaggior, sergente; nel quale grado entrai fra le truppe combattenti giungendo al grado di sottotenente; in zona di operazioni al principio della guerra, nel settore Arsiero-Asiago, indi in prima linea, sul fronte di Gorizia (Monte Calvario, Podgora, Grafenberg) e discendendone, nel Natale di quello stesso anno, in un ospedaletto da campo, per sfacelo fisico interiore.

Dopo degenze e vicende, riformato, ripresi l'insegnamento governativo, al quale rinunciasti nel 1919.

Della esperienza della guerra, esperienza sconvolgente per Reborà, ci sono rimaste un gruppo di liriche che esprimono tutto il vuoto e la sofferenza della guerra, e una serie di *Poesie-prosa* apparse inizialmente su riviste minori come «La Brigata», la rivista bolognese di Giuseppe Raimondi.

Seguirono poche traduzioni dal russo; il resto della enorme produzione reboriana «e libri e scritti carte» fu distrutto «in divin furore» da Reborà stesso nel 1929. E tutto «ridotto ad un lacerato ammasso» fu venduto «per poco prezzo» ad uno straccivendolo.

Negli anni Venti, prima di quel «bel stacciare» aveva pubblicato, con l'aiuto di una pianista russa, Lydia Natus Rivolta, alcune traduzioni dal russo, da Andreef, da Tolstoj, e da Gogol (*Il cappotto*): appartiene a questo tempo, anni Venti, la seconda raccolta di liriche reboriane i *Canti anonimi*, che sottolineano un profondo senso di attesa, soprattutto nella poesia che conclude tale raccolta *Dall'immagine tesa*.

Segue lo studio di Mazzini, di Towianski; dirige per Paravia una collana di *Libretti di Vita*; ritorna al mondo della scuola e si dedica poi all'attività di conferenziere, che si conclude con la conversione e l'entrata tra i Rosminiani a Domodossola:

finchè la misericordia di Dio mi ha condotto a imparare  
nell'Istituto della Carità, dopo avermi elargito per grazia  
l'inenarrabile dono della fede.

#### «LA CONVERSIONE»

La conversione nel settembre del 1928 rappresenta il momento culminante e la soluzione della lunga crisi interiore fatta di tor-

mento, di insicurezza, di ansia dell'infinito, di una continua ricerca della verità, che si concretizza in un «tender l'orecchio della coscienza», in «un'urgenza di dire di sì e di no all'indirizzo della mia vita». Così Reborà descrive questo momento sconvolgente della sua vita:

1928, nove lezioni (al Lyceum, sulla religione e sulla donna) andarono bene: volevo finire così, con un accordo in do maggiore, quasi a testimonio del perfetto equilibrio della mia vita!

Invece fui pressato a prenderne una decina di chiusura e insieme di riattacco al corso che avrei tenuto poi, sulla religione, di Cristo e la donna: io sentii, preparandomi, che non ero più sicuro di me, che qualcosa si preparava di cui ero all'oscuro.

Venne il giorno: io avevo da poco iniziato il mio dire e lessi il verbale dei Martiri Scillitani: ed ecco mi prese una commozione tale che non potei più proseguire e a stento non scoppii in singhiozzi. Il pubblico attonito – data la mia cosiddetta «facilità di parola» – stette in silenzio solenne per parecchi minuti.

Infine, io mi levai come folgorato di pianto – e pensarono i più che io mi fossi sentito male per l'eccessivo lavoro ecc. Da quel momento Dio mi tolse il dono della parola in pubblico, come già da tempo quello dello scrivere – e me la concesse nella carità e nell'insegnamento per quel tanto che la mia miseria faceva sulla sua vita.

#### «LA PAROLA ZITTÌ CHICCHIERE MIE»

Da quel momento, scrive Reborà, «la Parola zittì chiacchiere mie»: comincia la conversione o meglio la «sublimazione» di tutti i

valori precedenti che sostanzialmente egli non rinnega, ma porta ad un livello superiore, quello di Dio. Da quel momento Clemente Rebora si fece «attento a Pietro e alla sua chiesa; dei martiri la Fede venne accesa».

Così Rebora sintetizza in una lirica famosa, *La Speranza*, la prima parte della sua vita:

Speravo in me stesso: ma il nulla mi afferra.  
Speravo nel tempo: ma passa, trapassa;  
in cosa creata, non basta, ci lascia.  
Speravo nel ben che verrà, sulla terra:  
ma tutto finisce, travolto, in ambascia.

Ho peccato, ho sofferto, cercato, ascoltato  
la voce d'Amore che chiama e non langue:  
ed ecco la certa speranza: La Croce.

Intanto studia la propria vocazione con l'aiuto di persone amiche. Chiamato al sacerdozio, si sente respinto al seminario milanese di Venegono, perché giudicato non idoneo. Dopo un periodo di riflessione al collegio Rosmini di Stresa, dal novembre 1930 all'aprile 1931, decide *sua sponte* di farsi rosminiano. Prima però compie quel gesto che ha dell'inverosimile: distrugge tutto ciò che lo lega al suo passato soprattutto letterario, costituito da libri e scritti e carte: / oh sì che quello fu un gran bel stracciare!

Invita lo straccivendolo, che grida in strada, a ritirare al V piano di via Tadino 3, a Milano, «per poco prezzo quella roba».

Arriva la sera col suo bagaglio di ricordi e nostalgie.

Negli anni Cinquanta, nel *Curriculum vitae* – opera in cui Rebora ritornerà a quei ricordi che hanno segnato sostanzialmente la sua vita – così presenterà questo momento di totale distacco dal suo mondo precedente:

Il cittadino accendere della sera  
mi trovò solo a ripensare il tempo:  
l'anima mia, posta nell'eterno,  
mestizia forse non tristezza colse

Clemente Reborà, dopo questa cruenta violenza sul suo mondo che lo legava al passato, dice di sentirsi solamente «mesto», perché questo gesto corrisponde ad un intimo programma e stile di vita definitiva con queste parole:

*«Io sono uno che ha voluto andare, sempre, in tutte le cose!»: è la personale interpretazione del classico e famoso «Age, quod agis!»*

#### «REBORÀ DECIDE DI FARSI SEGUACE DI ANTONIO ROSMINI»

Clemente Reborà decise – aveva 46 anni – di farsi Rosminiano perché non accettato dal seminario di Venegono, dopo un periodo di preparazione a Stresa nel 1931. Egli stesso così spiegava questa decisione scrivendo al fratello Piero il 23 maggio 1931, giorno di inizio del suo noviziato:

Questo mio entrare nell'Istituto della Carità – fondato da Rosmini che sarà santo anche di fatto, in un tempo che sta venendo – risponde ad una chiara indicazione della Provvidenza, e non significa scioglimento del primo mondo anteriore, ma *trasformazione* di esso in vista della patria celeste a cui tutti, chiamati, comunque siamo sospinti, e non è quindi un troncamento, ma *sublimazione* di tutti gli affetti [...].

In una rara ed eccezionale pagina autobiografica, scritta per i

lettori del bollettino rosminiano «*Charitas*», così ricorda, dopo qualche decennio, questa sua decisione di farsi discepolo di Antonio Rosmini:

Ebbi la grazia di entrare a 46 anni come Novizio, nella Sua famiglia religiosa; portavo ancora le conseguenze di un disordine, di una lunga e spesso angosciosa ricerca; battezzato infante, poi più nulla fino alla prima Santa Comunione, un anno e mezzo avanti di farmi religioso. Oh, l'esigenza battesimale non lascia tregua finchè non venga corrisposta! In seguito, umiliato e *potato*, senza neppure essere introdotto nella conoscenza della sua dottrina filosofica, fui come costretto a rifarmi alla radice; il suo *segreto* era quello che mi interessava, la parte ignea della sua natura, accostata con la meditazione dei suoi scritti a me accessibili andava producendo nel mio interno un soprannaturale benessere (che talvolta rifluiva anche sul fisico): le mie ossa si mettevano a posto: i polmoni respiravano profondamente, e il pensiero non faceva da trapano ma gioiva del dono dell'intelligenza; mi muovevo finalmente nella parola di Dio come nel mio elemento: la Buona Novella del Regno operava; per cui il dolore cresceva in amore, e il *Miserere* si compiva in *Magnificat*.

Come rosminiano Rebora non coprirà mai uffici di responsabilità, se non come Direttore di anime e conferenze.

Particolarmente significativa sarà la sua opera come Direttore spirituale al Collegio Rosmini di Domodossola dal 1938 al 1942.

Il 20 settembre 1936 fu nominato sacerdote. Qualche mese prima, il Rebora «che volle andare fino in fondo a tutte le cose»,

emetteva a Stresa la sua professione perpetua, a cui egli aggiunse un voto tutto suo, consenzienti i suoi Superiori, con cui concretizzava il suo bisogno, di sempre, di «far da concime», di «scomparere come una badilata di concime»; *è il voto di polverizzazione!*

Ecco il testo:

«Mio Signore e mio Dio,  
faccio voto di chiederti in ogni tempo  
la grazia di patire e morire oscuramente  
scomparendo polverizzato nell'opera del tuo Amore.  
Così sia.  
Ogni atomo di me stesso, e ogni attimo che mi è concesso, sia amore del tuo cuore, riconoscenza e fede del Tuo nome, Tua vittoria e Tua gloria, o Gesù amore, mio Signore e mio Dio»

POESIA? «QUESTO MIO TORRENTE NON HA CHE CIOTTOLI!»

Il 1946 è un anno importante per il Rebora poeta: segna l'inizio di un ritorno non voluto, ma accettato, alla poesia.

Nel dicembre 1937, dieci anni prima, aveva scritto al fratello Piero:

La tua benevolenza mi chiede qualche lirica,  
questo mio torrente non ha che ciottoli,  
poichè le acque della mia grazia si inalveano altrove,  
là dove vuole il soavissimo e misericordiosissimo  
Signore.

Nel 1946 Piero Rebora informa Clemente della propria intenzione di far uscire presso la casa editrice Vallecchi di Firenze una

nuova edizione di tutte le sue poesie. Ma Reborà, per tutta risposta, dichiara che il suo passato letterario appartiene a un Reborà «morto e seppellito».

Chiede perciò, anche in questo caso, dopo essere stato informato dal fratello Piero di questa sua intenzione, il conforto e l'appoggio dei suoi Superiori. Così scrive subito a padre Giovanni Gaddo, suo superiore provinciale:

Amato Padre mio, le accludo una lettera di mio fratello Piero, circa una eventuale pubblicazione di poesia di un Clemente Reborà morto e seppellito.

Io avevo fatto una dichiarazione – consegnata al padre Bozzetti, allora rettore al Collegio di Domodossola con la quale non riconoscevo più nulla di quanto scrissi di poesia ecc. prima della Luce misericordiosa di Maria che mi portò a Gesù. *E, quanto a me, rimango così.*

Se mai volendolo i Superiori sarebbe da pubblicare a sanzione dei versi di un tempo quella lirica su un Sacerdote che scrissi al Calvario per una prima Messa e fu pubblicata sul *Calvariano*. Ma insomma io lascio tutto al suo giudizio [...].

Il Superiore principale si dichiara d'accordo con Piero Reborà: e le *Poesie* possono essere riedite, come testimonia questa lettera al fratello Piero (maggio 1946):

[...] Circa poi l'eventuale pubblicazione che il Padre Provinciale vuole e quindi io pure per obbedienza, chiederei però che la raccolta fosse sottoposta prima all'esame di questo mio savio Superiore, se egli non ci trovi nulla che possa nuocere a qualche lettore. Ne farò

cenno a Lui di questo arbitrio che mi sono preso,  
ponendo tale clausola, se gli garba [...]

Il libro *Poesie* (1913-1947) sarà dunque pubblicato a Firenze, presso la casa editrice Vallecchi, nel 1948. Rebora, ormai tranquillizzato, scrive a Rovereto:

[...] Grazie ancora e definitivamente per le tante brighe o sollecitudini fraterne riguardo al volume *Poesie* che mi annunci pronto, e che riceverò presto; prego non siano invano e siano state a qualche frutto di bene.

Nel 1953 a don Giovanni Salzotti di Mondovì dichiara, a suo modo, il ritorno definitivo alla poesia:

«Quanto all'uso che faccio ora io della poesia, mi pare che quando la vita interiore sente il bisogno di traboccare, riempie d'acqua anche i torrentelli che di solito non hanno acqua»

#### «IL LENTO RITORNO DI REBORA AL CANTO»

Negli anni Cinquanta Rebora ritorna definitivamente alla poesia e ne parla con minore difficoltà, avendo scoperto che

- La poesia [...] è uno scoprire e stabilire convivenze e richiami e concordanze tra il Cielo e la terra e in noi tra di noi.

- La poesia intesa in modo totale, ossia cattolico, è la bellezza che rende palese, come arcano riverbero, la Bontà infinita che ha sì gran braccia.

-Uscendo da una lettura di poesie (e qui bisognerebbe

dire delle arti, ciascuna col suo dono sublime, e della musica che nei grandi è quasi donazione di carità) ci si potrebbe sentire incoraggiati al bene e all'eterno.

- Se poeta salir, ma non qual santo, perder di Tuo amore anche un sol punto, oh da me toglì ogni vena di canto, senza più dir, nella Tua voce assunto!

Raggiunte queste convinzioni sul valore profondo della poesia come veicolo misterioso e segreto di bene raggiunge, negli anni Cinquanta, una intensa attività poetica. Comporrà il *Curriculum vitae*, gli *Inni*, i *Canti dell'Infermità*. Presterà anche un'assidua collaborazione al bollettino rosminiano *Charitas* con scritti di valore ascetico e mistico, soprattutto sulla figura di Antonio Rosmini, di cui intende scoprire il segreto della sua santità avendo sperimentato dopo tante esperienze che «con Rosmini ci si sente nella verità, persuasi dalla verità, riposati!»

Il 16 dicembre 1952, durante un viaggio di apostolato da Rovereto alle case rosminiane del Piemonte, a Stresa è colpito da paresi destra. Alla sorella poco dopo così scrive.

Carissima sorella Marcella, il Signore quando prova dà prova del suo grande Amore. Vengo in spirito tra voi più che se fosse in persona.

Rimessosi sufficientemente in salute, i Superiori l'anno seguente lo vogliono ancora sulla breccia e gli affidano una delicata missione presso Firenze. Si tratta dell'opera Capelli di Giogoli, per il recupero del clero.

«Sono in condizioni fisiche – scriveva al superiore padre Gaddo – che a volte sembra mi renderebbero più idoneo all'ultimo transito che non a un viaggio verso una nuova sede di lavoro [...]».

## «LA MORTE»

Poi il 2 ottobre 1955 è colto da un'altra crisi di salute con paresi destra, che lo inchioderà a letto per 25 mesi: 25 lunghi e terribili mesi come prova fisica, ma mesi tra i più prolifici per la sua opera poetica – *Canti dell'Infermità e Le Odi* – e per la sua santità. In quei mesi rinnova la sua splendida lirica *Notturmo* il suo voto di polverizzazione, chiedendo a Dio:

La grazia di patir, morire oscuro,  
polverizzato nell'amore di Cristo:  
far da concime sotto la sua Vigna,  
pavimento sul quale si passa, si scorda,  
pedaliera premuta onde profonda  
sal la voce dell'organo del tempio  
e risultare infine inutil servo:  
questo, Gesù, da meolesti; e vano  
promisi, se poi le anime allontano [...]

Poi alla fine di ottobre 1957 la sua salute fisica peggiora senza possibilità di recupero. La sua morte avviene a Stresa al Collegio Rosmini, all'alba del 1° novembre, giorno di Ognissanti.

Le sue spoglie mortali furono traslate, il 25 ottobre 1985, in una cappella della Chiesa del Crocifisso al Monte, di fronte al suo maestro Antoni Rosmini: insieme, il maestro e il discepolo, il poeta e il filosofo!

Nel «Diario della Comunità» padre Bessero Belti Remo, allora superiore di Reborà al Calvario di Domodossola e anche suo conovizio, scriveva:

L'anima eletta di don Clemente Maria Reborà ha lasciato questa terra per la Patria celeste questa mattina all'alba, precisamente alle 6,55.

Nella letizia spirituale del Cielo per la festa di Tutti i Santi, Dio certamente avrà accolto anche questa anima che ha vissuto santamente.

[...] Suonava in quel mentre il primo segno per la Messa della Comunità!

Don Clemente fino all'ultimo ha voluto essere «puntuale»: al segno della campana!

#### «CONSIDERAZIONI FINALI»

Visto da vicino Clemente Rebora ci appare sempre più un GRANDE, a tutte lettere maiuscole, come lo aveva definito Giovanni Boine presentando i *Frammenti lirici*: rigido mazziniano, convinto cristiano, sacerdote santo!

Da parte mia ho vissuto la vicenda di Clemente Rebora in modo del tutto uguale alla maggior parte dei Rosminiani: l'ho conosciuto personalmente a Rovereto nel 1949-50: era il padre spirituale di noi studenti di prima Media. Lo ritrovai nel 1955 a Stresa e con lui trascorsi un anno quando era già infermo, costretto a letto.

Di lui, come coloro che erano con me, io non conoscevo nulla.

Per me era uno squisito e delicato direttore d'anime e un grande santo. Mi impressionava la sua figura mistica, devota, umile, con le mani raccolte a pugno.

Sono confortato in questa ignoranza da mons. Antonio Riboldi, già vescovo di Acerra, che mi fu maestro di vita in seminario: trascorse con Rebora molti mesi estivi nella Sacra di S. Michele in lunghi colloqui e lunghe passeggiate per i monti:

A me non ha mai fatto vedere un verso. Non mi ha mai detto che aveva scritto libri.

A quel tempo, non sapevo nulla di lui. A me appariva soltanto e totalmente prete. Quando divenni sacerdote, nel 1951, lo persi di vista. Solo dopo, poco prima che si ammalasse e durante la malattia, venni a conoscenza della sua poesia religiosa! («*Il vescovo e la piovra*» di Domenico del Rio e Antonio Riboldi)

Per concludere una testimonianza, tra le migliaia, quella di Eugenio Montale che più volte fu a Domodossola e a Stresa a fare visita a Clemente Rebora (forse per cercare con lui il «varco»? [...]).

Scrisse Montale di Rebora:

Il significato di Rebora si coglie meno nell'insieme delle sue liriche. Rebora ha sfiorato la poesia contemporanea, ma le sue radici sono quelle della poesia mistica che non conosce né tempo né stagione. Avrà quindi lettori anche quando molta parte della poesia d'oggi resterà illibata negli scaffali delle biblioteche (*Omaggio a Rebora*, Bologna, Boni, 1971).



CESARE PAVESE



# SAGGI

DI

Marziano Guglielminetti

Mariarosa Masoero

Giuseppe Zaccaria

Anna Pastore



# Bianca Garufi, da *Fuoco grande* a *Il fossile*

MARZIANO GUGLIELMINETTI

**F**uoco grande, il romanzo del '59 che vede co-autori Cesare Pavese e Bianca Garufi, scopre la sua natura anomala fin dalla seconda delle lettere dell'uno all'altra, quella del 21 febbraio del '46; la prima, cavata da un autografo dell'Archivio Pavese, risale al 25 novembre '45, ed è intestata nell'edizione Calvino «A un'amica», come la stessa Garufi mi ha rivelato, ma è di natura personale. L'anomalia sta nell'essere, da subito, «romanzo bisessuato»<sup>1</sup>.

La bisessualità è negli autori e nei loro attori, che si chiamano Giovanni e Silvia: il primo, si aggiunga, è il nome di un celeberrimo romanzo a due voci, pur congiunte nel nome unico dell'autore, il grande Tommaseo di *Fede e bellezza*; e qui mi fermo, non volendo far facile ricorso, per la donna, ad un celebre prototipo leopardiano. Nel primo capitolo, Giovanni, difatti, è sollecitato dall'autore medesimo a svelare le ragioni non banali del nome della sua «partner»: «—Ogni donna è una Silvia. Possibile?—Altre Silvie avevo conosciuto in passato. La mia vita era un nodo di Silvie che mi avevano accostato un istante. Tutte si somigliavano, tutte mi avevano capito al volo. Ma stavolta seppi ancora questa cosa: quel che penavo per Silvia non era casuale. Dovevo pensare che proprio con Silvia non mi era consentito di vivere»<sup>2</sup>. Seguono altre considerazioni, prevedibili per chi conosce *Il mestiere di vivere*, a partire specialmente dagli anni dopo il confino, sulla costituzionale refrattarietà dell'autore medesimo al matrimonio, considerazioni che rischiano di sottrarre al resto del rac-

<sup>1</sup> C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi 1966, p. 58.

<sup>2</sup> C. Pavese - B. Garufi, *Fuoco grande*, Torino, Einaudi 1959, p.12.

conto la sua autonomia inventiva. Voglio dire che Pavese tira subito giù una carta di tutto rispetto nel gioco apertosi con la Garufi, anche perché basterebbe ora tornare alla lettera disvelata di cui sopra, per accorgersi che un rifiuto di Bianca a sposare Cesare c'è pur stato a monte del libro. Comunque Giovanni accetta di accompagnare Silvia, che si reca a Maratea, il suo paese, nel giorno di Natale. Pavese abbozza per lui una descrizione naturale, che quasi sembra voler cancellare le forti emozioni paesistiche del suo paese di Calabria, Brancaleone, riportate dieci anni prima e in versi e in prosa: «Dietro le case di Maratea la montagna, prima di farsi bosco, era una rupe a strapiombo, enorme e sanguigna, ch'era nido perenne agli uccelli svolazzanti del mare. Silvia mi disse che, in passato, correva là sotto ogni sera a raccogliere piccole piume.

Camminammo su un viottolo brullo, avendo il mare alle spalle e intorno, nell'ultima luce, ficchie d'india e tronchi morti»<sup>3</sup>.

Col senno di poi, ovvero ritornando all'indietro, a romanzo letto, sembra piuttosto che Pavese suggerisca ora, a chi sta per rivelare Giovanni, un'alternanza fra innocenza e violenza, che postula sacrificio e morte. Il secondo capitolo, che ha forma di *flash back*, contempla, nelle confidenze di Silvia all'amica e compagna di lavoro Flavia, la memoria della violenza subita e la rievocazione della relazione materna, dopo avere, sempre Silvia, fatto cenno all'impossibilità di sposare Giovanni.

Il quale, nel terzo, prende così atto, neanche fosse ancora nei panni del Berto di *Paesi tuoi*, di essere «entrato in un mondo di passato e di sangue»<sup>4</sup>. Ne fanno parte i parenti e i servi della casa di Silvia, grazie ai quali si fa chiaro e tondo il motivo del ritorno a Maratea di Silvia: la malattia mortale del suo bimbo, Giustino; motivo finora conosciuto a metà (la sospensione dell'attesa è artificio naturale in questo libro, nella misura in cui tende a risolver-

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 29.

si in una vicenda che oscilla fra romanzesco e tragico). Il quarto capitolo racconta quel che già sappiamo dal punto di vista di Silvia, ed aggiunge, di nuovo, il resoconto della prigionia in casa, in cui era stata trattenuta dopo la scoperta della gravidanza di lei da parte della madre, cui è associato il patrigno, l'avvocato: ma il racconto della violenza chiama in causa per ora soltanto il responsabile, il contadino «ricciuto» già incontrato accidentalmente da Giovanni, di nome Peppe, addetto ai cavalli. Che la Garufi ritrovi adesso la forza dispiegata da Pavese, in occasione analoga, ma non identica (anche perché trattavasi pure d'incesto), quella appena ricordata di Talino e Gisella in *Paesi tuoi*, non mi pare ipotesi verificabile. Il violentatore, in questo caso, pare quasi figura tardo-veristica, interamente riassumibile nella professione e nella metafora del cavalcatore. Rapidamente, in seguito, la Garufi mette a confronto in un dialogo di grande sobrietà – ma sono davanti al letto del figlio morente – Silvia e Peppe, e di nuovo ci s'informa di cosa già accaduta: «l'hai visto nascere, lo vedi morire», per dirla con Peppe, dal momento che Giustino, appena nato, era stato sottratto alla madre, per sempre. «Ti chiamava sorella misteriosa» informa ancora Peppe, e Silvia aggiunge: «– Misteriosa davvero, – dissi e non capii come potessi ironizzare»<sup>5</sup>. Nel cap. V la madre di Silvia tenta d'ingannare Giovanni (è lo stesso a raccontarlo), parlando di Giustino come di suo figlio, ma l'intervento del patrigno nella conversazione, al riguardo, suona più che eloquente, nel senso che scopre una convinzione forte, se pur non esplicitata parimenti, in *Paesi tuoi*: «la famiglia è un organismo di cose segrete e di altre cose che si vedono. Fuori, la pelle, l'espressione degli occhi, il contegno, la buona salute – dentro, dentro, i visceri, i rifiuti, l'elemento innominabile». Ma, se non vuole uscire dalla Calabria e rimanere, quindi, entro i confini paesani e domestici di Brancaleone più del *Carcere*, non ancora pubblicato

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 39-40.

<sup>5</sup> Le due ultime citazioni *ivi*, risp. delle pp. 46-47 e 45.

nel '46, si badi all'individuazione di Silvia. Non è alla celebre Concia di quel libro meridionale primo che si pensa, quando in *Fuoco grande* si legge: «Silvia era nata di terra e di sangue come penso alle volte che nascano i cavalli o i tronchi più belli dei boschi»<sup>5</sup>. Bianca stessa era suscettibile di simile nascita, come attestavano versi celebri dell'autunno del '45 riuniti nella raccolta del '47 *La terra e la morte*; e perciò non stupisce che, quando tocca a Giovanni siglare un capitolo, dove di nuovo è vivo il «sangue contadino e tenebroso» di Silvia, il nono per l'esattezza, Giovanni discorra per sé con perfetta mimesi di Cesare, o meglio, del Cesare riciclabile senza disagio nei manuali e nei saggi divulgativi compreso il mio e di Zaccaria<sup>6</sup>. Perché così inizia il ricordo (e tanto basti): «Ero nato in campagna, questo sì, ma la mia campagna era qualcosa di fantastico e lieve, qualcosa di sognato in città che non mi aveva dato sangue. [...] In me il sangue s'era messo a schiumare soltanto in città» e via di seguito<sup>7</sup>. Che poi in questa sede il patrigno riesca a rifilare del «comunista» a Giovanni, mi pare persino un di più, senza per questo doversi negare che Pavese comincia a collaborare all'«Unità» il 20 maggio del '45, con l'emblematico, seppur provvisorio, *Ritorno all'uomo*.

Dei capitoli tralasciati, per saltare al nono (dal sesto all'ottavo), il primo, redatto nel nome di Silvia, si riferisce alla notte in cui muore Giustino e in cui Giovanni, malamente ma non inspiegabilmente, tenta di possedere Silvia («mi ritrovai col suo fiato carico addosso e tutto il suo corpo che annaspava, finché sentii sul collo un acutissimo dolore e gridai», parziale simulazione dell'orgasmo)<sup>8</sup>. Nel secondo, il settimo condotto, secondo il costume dell'alternanza, nel nome di Giovanni, il tentativo riesce, perché assecondato da Silvia, e comporta comunque «un grido» da parte di lei, «morsa ciecamente alla gola» da quello che ormai le appare un

<sup>6</sup> M. Guglielminetti - G. Zaccaria, *Cesare Pavese*, Firenze, La Monnier, 1976.

<sup>7</sup> C. Pavese - B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., pp. 79-80.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 56.

«mostro», e che appresso assiste alle esequie del bambino, depresso in chiesa «al presepio [...] sepolto nella paglia»<sup>9</sup>. Al riguardo Pavese ci risparmia osservazioni da settentrionale, ma non per questo la sua estraneità ai costumi religiosi del Meridione viene attenuata; e non basta il colloquio intrattenuto nel terzo capitolo della sequenza, l'ottavo per la precisione, a cancellare questa sensazione di estraneità. La Garufi, bisogna riconoscerlo, vi convoca elementi paesistici confacenti alla bisogna (un falco che ha del montaliano, ad esempio, e addirittura il racconto d'una saffica tentazione di suicidio dalla rupe di cui prima),<sup>10</sup> ma il «giornalista» Giovanni (la professione è denunciata in ritardo, ma non senza ragione) non afferra simili richiami e si accinge ad assecondare rapidamente il desiderio della sua compagna di abbandonare Maratea. Il congedo ci è già noto, nasce dall'estraneità acclarata nel cap. IX. Nel decimo entra robustamente in scena il patrigno, con un torbido insistere sull'eguaglianza per lui di madre e di figlia, donde l'epiteto di «porco, porco unico al mondo» di cui lo gratifica Silvia<sup>11</sup>; non solo, ma prende spazio, nel vicino paese di Lauria («una cittadina come Maratea, all'interno, lontano come Rocca di Papa da Roma» dichiara Cesare a Bianca in una lettera del '46)<sup>12</sup>, un corteggiatore precedente di Silvia, di nome Salvatore; ivi, come se non bastasse, si determina un secondo racconto di violenza, protagonista ripetuto un maestro di Maratea, che aveva raccolto Silvia dopo che era scappata in città. Par di capire che la vicenda, se vuol mantenersi viva e aperta, debba di necessità ricorrere a *flashs back*; concludendola provvisoriamente, nell'undicesimo ed ultimo capitolo, dopo la versione dei fatti traumatici, offerta dalla madre di Silvia a Giovanni, una volta ancora, il patrigno appare presenza da chiarire; a questo punto, è troppo, Giovanni si allontana da solo: «Aprii pian piano la porta e mi fermai sotto le stelle. Volevo

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 63, 67.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 71-73.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>12</sup> C. Pavese, *Lettere 1945-1950*, cit., p. 62.

andare fino al mare»<sup>13</sup>, si legge: alla maniera di qualche poesia calabrese, o di qualche intervallo del *Carcere*, sembrerebbe di poter annotare, malgrado l'evidente calo di scrittura.

Conclusione affrettata? Sta di fatto che nel '62 la Garufi pubblica la continuazione di *Fuoco grande* presso il medesimo editore, con titolo *Il fossile*, mettendosi nella condizione di colmare da sola la cosiddetta «prima intenzione» del lavoro comune con Pavese: *Fuoco grande*, aveva scritto fin dalla premessa, era «solo l'inizio» di un lavoro più vasto, c'erano «appunti su quello che sarebbe dovuto essere il seguito della vicenda, cioè la vita di Silvia e dell'avvocato fuggiti in città, un amore tra Giovanni e Flavia, il suicidio di Silvia»<sup>14</sup>. Il primo capitolo del *Fossile*, sotto il nome di Silvia, informa della di lei decisione di prolungare il soggiorno a Maratea, durante il quale ha modo di tornare su Giustino, ma scansando ogni eventuale, e per altro verso non dilazionabile, riflessione sulla sua ambiguità (di sorella e di madre). Ha modo pure di rammentare «la notte passata con Dino – il patrigno – a Lauria», in termini abbastanza riportabili al congiungimento con Peppe: «me lo ero ritrovato addosso così come un'orma disseccata ritrova il peso che una volta l'aveva impressa. Un'orma disseccata, stesa, supina. Immobile da allora, immobile per sempre forse, se non mi avesse ricalcata, se non mi avesse ancora una volta ridotta in frantumi»<sup>15</sup>. Di Giovanni si fa cenno per i colloqui avuti con Dino; e quando tocca a lui, fittiziamente adesso, intestare il secondo capitolo, l'unica narratrice allarga ulteriormente la tela del racconto, ridando voce a Catina, una serva già di *Fuoco grande*, e li fatta responsabile del titolo di quel libro, metaforico dell'inferno di passioni e sentimenti, per volontà di Bianca-Silvia («–Catina, qui si sta sempre in mezzo al fuoco. – Fuoco grande, fuoco grande, – disse Catina») <sup>16</sup>. Quanto al modo ora tenuto da

<sup>13</sup> C. Pavese - B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 105.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>15</sup> B. Garufi, *Il fossile*, Torino, Einaudi 1962, p. 10.

<sup>16</sup> C. Pavese - B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 52.

Giovanni di reagire a Silvia, la Garufi vuole che la difenda dal patrigno, sprezzante nei di lei riguardi, come si addice ad un uomo geloso: chiederci se questa seconda maschera del Giovanni di Pavese resti fedele alla prima, mi pare esercizio vano. Assumendone la paternità, e per di più in un ambito che è di continuazione, la Garufi è nel pieno della sua autonomia di scrittura, se opera quelle mutazioni che le paiono necessarie, per ridare slancio ad una trama conclusa.

Restituì vitalità alle voci narranti di *Fuoco grande*, subito si verifica il netto irrobustirsi (parlo sempre di scrittura) del personaggio di Silvia. Sono gli animali rustici, la gallina e il maiale, il cui scannamento è raccontato tra il sogno e le fantasticherie della gravidanza, a significare ora il riaffiorare delle già esperite e sanguinose vicende del sesso brutalmente posseduto. Basti un esempio, cavato dal cap. III, e scaturito da altra occupazione agricola:

Poco prima che nascesse Giustino, una notte sognai di essere inseguita e che arrivavo di corsa nel palmento vuoto. Al centro del palmento c'era un mucchio di uva pigiata; cominciai subito a scavare. Scavai una fossa nei grappoli secchi e lì dietro supina mi adagai. Credevo di essermi nascosta tutta, quando sentii rumore di ferraglia, il catenaccio grosso, i cardini arrugginiti. Vidi una luce minerale. Un urlo rimbombò nel palmento vuoto e di colpo capii che la mia pancia era nuda, come una cupola fuori del mucchio, sporgente e nuda.

Poi una mano armata di scalpello colpì la mia pancia con violenza e fui preda di chi m'inseguiva<sup>17</sup>.

Per un attimo si pensa alla Morante, quella del capolavoro ovviamente, di *Menzogna e sortilegio*; e se il suggerimento fosse azzeccato, meno meraviglierebbe, allora, che Giovanni appaia nel

<sup>17</sup> B. Garufi, *Il fossile*, cit., pp. 31-32.

successivo capitolo quarto un testimone estraneo alla natura femminile di Silvia, sino al punto che la narratrice sonda la possibilità, annunciata sin dal cap. II, di rinviarlo a Flavia. Il rischio di una dissoluzione nei fatti della coppia costruttiva del racconto si accentua nel cap. V, che vede Silvia congedare Peppe e l'avvocato, non esitando di minacciare il secondo di una denuncia; in cambio, quasi, è recuperato in ultimo Salvatore. Giorgio nel frattempo rientra a Roma e non riesce a combinare la possibile sostituzione di Silvia con Flavia, rendendo palese la sua perdita di peso e di ruolo nel nuovo romanzo: così nel capitolo sesto, e nell'ottavo ancora, sebbene gli sia data la possibilità di riaccompagnare a Maratea Silvia, nel frattempo rientrata a Roma. Nondimeno, nel capitolo ultimo, nel decimo, per una sorta di coazione a ripetere, che è esattamente l'opposto di quello che ci si poteva attendere nell'ottica della continuazione, tocca a Giovanni liquidare anche gli altri protagonisti del *Fossile*. Lui informa il lettore che la madre di Silvia era morta nel frattempo, sbalzata da una carrozza tirata da un cavallo imbizzarrito; sempre lui informa che il patrigno si era allontanato, e così pure Silvia, della quale trova la metafora, per siglarne l'inizio (il titolo) e la fine: «Un fossile di più, una conchiglia, un guscio strano, testimonianza di un'epoca passata, il cui unico valore è che un tempo aveva vita»<sup>18</sup>. Prima di levigarsi così, nel cap. IX, il penultimo, Silvia, rifugiata da Salvatore in Lauria, era stata ancora turbata da sogni, uno in specie, accaduto dopo la morte della madre: il sogno dell'orso bruno e dell'orso bianco, facilmente, troppo facilmente riconducibili a due dei protagonisti selvaggi della sua abiezione, ma l'uno dei quali, il bianco, «afferra Giovanni di colpo e lo bacia avidamente sulla bocca»<sup>19</sup>. Il romanzo, narrativamente «bisessuato», si era fatto nella continuazione monosessuato, ma non per questo aveva cessato di produrre mostri, nel campo della congiunzione almeno.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 100.

## Note per *Lavorare stanca*

MARIAROSA MASOERO

« **A**nche cronologicamente, *I mari del sud* è davvero la prima delle poesie di *Lavorare stanca*, e messa lì al principio viene spesso considerata come un *terminus a quo*, come un punto di partenza che in seguito la poesia di Pavese si lascia alle spalle per inoltrarsi entro più segrete rive. Invece *I mari del sud* è un punto di arrivo» (M. Mila). Fra gli estremi cronologici del 1923, anno in cui, quindicenne, fa il suo ingresso al Liceo D'Azeglio, ed il 1930, data d'inizio della sua maturità creativa, si collocano quelle che gli amici chiamavano scherzosamente le «poesie del tormento», tessere ineludibili di una faticosa e caparbia ricerca di mezzi espressivi propri ed originali, che lo collocheranno fuori dalla linea ermetica e dalla poesia pura, estraneo cioè alle esperienze liriche di quegli anni (nel 1931 Ungaretti pubblica *L'allegria*, nel 1932 è la volta della raccolta di Quasimodo, *Oboe sommerso*, di Isola di Alfonso Gatto e di *La casa dei doganieri e altri versi* di Montale, nel 1934 De Libero esordisce con *Solstizio* e nel 1935 Mario Luzi con *La barca*). «Ho creduto la mia poesia ciò che di meglio si stesse scrivendo in Italia» affermerà con un certo orgoglio Pavese nel *Mestiere di poeta*, uno scritto programmatico posto in appendice all'edizione einaudiana di *Lavorare stanca* del '43 ma scritto nel 1934, «nessuno si è accorto» del suo volume di poesie, lamenterà in una lettera del 13 dicembre 1941 (a Giambattista Vicari; in effetti ci fu un'unica segnalazione in «L'Italia letteraria», 2, 22 marzo 1936, nella rubrica «Rassegna dei libri», a firma di a.b.) e «Una delle voci più isolate della poesia contemporanea» sarà l'autodefinizione che detterà per la fascetta della «nuova edizione aumentata». Le sue originali tecniche stilistiche, metriche e strumentali, che rappresentano una «fuga in

alto» (*Il mestiere di vivere*, 30 ottobre 1943) dalla letteratura del tempo, presuppongono anche una scelta di modelli diversi; essi, se da un lato vanno ricercati nell'area vociana, Jahier soprattutto, e nella poesia piemontese di inizio secolo, da Cena a Thovez attraverso Gozzano, dall'altro esorbitano da un contesto italiano in modo del tutto personale. Poco sensibile alla letteratura francese (eccezion fatta per *Les Fleur du mal* di Baudelaire) che aveva conosciuto un predominio assoluto fino a Ungaretti, Pavese si mostra affascinato, al contrario, da quella americana, scoperta negli anni Trenta, attraverso il lavoro di tesi su Walt Whitman, autore per altro già noto a Pascoli. Ma torniamo ai prodromi di questa avventura.

Dalle adolescenziali schermaglie con l'amico Sturani, dai giochi erotico sentimentali carichi di ingenuo ed esasperato romanticismo, dall'imitazione degli autori letti e studiati a scuola (Dante, Leopardi, Carducci, D'Annunzio, in specie), via via con esiti di grande disparità, Pavese approda a soluzioni che anticipano lo sperimentalismo tecnico e tematico della successiva produzione. Siamo in presenza di un serio e proficuo tirocinio poetico, non sempre e non tutto riconducibile a semplice apprendistato; un rigoroso lavoro di scelta e di organizzazione del materiale prodotto presiede alla costruzione di quattro raccolte unitarie con titoli di una certa pretesa: *Sfoghi*, *Rinascita*, *Le febbri di decadenza*, *Blues della grande città*. «Lirismo di sfogo e di scavo» («povero scavo che sovente dava nel gratuito e sfogo vizioso che finì nell'urlo patologico», è definizione dello stesso Pavese nel *Mestiere di poeta*), ispirazione e tecnica, sogno e arte, confessione e costruzione, soggettivismo ed esercizio di scrittura costituiscono i capisaldi di una vocazione letteraria che fin dagli esordi vede nella poesia il vertice dell'esperienza artistica e della vita. Nella poesia, «giovane eterna [...] che, al contrario di tutte le innamorate terrestri, dal giorno che s'incomincia a conoscerla si scopre sempre più

bella e più perfetta» (lettera a Tullio Pinelli, settembre 1926), Pavese dichiara di aver posto «tutto l'ideale della *sua* vita» (lettera a Mario Sturani, 10 dicembre 1925), un ideale su cui si gioca la partita esistenziale: «quando starò per perdere del tutto» la voglia di scrivere, «mi ammazzerò» (4 febbraio 1926, allo stesso) o, ancora, «questo è il mio sogno, riuscirci o lasciarci le palle!» (agosto 1926, ad Augusto Monti) e, infine, «Sono come un pianoforte – stonato – ma più si ascolta da vicino peggio è [...]. Chissà se saprò salvarmi. Pensi: da giugno non ho più messo giù un verso e comincio a convincermi che le mie speranze di poeta siano state un vicolo cieco. Ora aspetto la morte» (lettera a Ponina Tallone, 3 ottobre 1929). E insiste sull'aspetto estenuante, sofferto e per nulla spontaneo del mestiere di poeta: «una mia poesia mi costa prima di cominciare a scriverla mesi interi di vita e di dolori» (9 gennaio 1927, a Mario Sturani), «secondo me l'arte vuole un tal lungo travaglio e maceramento dello spirito, un tale incessante calvario di tentativi che per lo più falliscono, prima di giungere al capolavoro, che si potrebbe classificarla tra le attività antinaturali dell'uomo» (lettera a Monti, 18 maggio 1928). La poesia è un lavoro affascinante e doloroso, è un artigianato continuo e faticoso («Pavese riteneva che si diventa scrittori così come si diventa artigiani o professionisti in qualsiasi altro settore di lavoro: provando e riprovando, confrontando, insistendo», B. Altercocca), una *via crucis*, verso il sublime: «Se ti riuscisse di scrivere senza una cancellatura, senza un ritorno, senza un ritocco – ci prenderesti ancora gusto? Il bello è forbirti e prepararti in tutta calma ad essere un cristallo» (*Il mestiere di vivere*, 4 maggio 1946). Scrittore di volontà, solo attraverso questa «lenta accanita fatica» (*ivi*, 20 agosto 1942), questo «mestiere», egli può trovare se stesso («Scribacchio, vomito poesie, per avere un terreno, un punto su cui fermarmi e dire "Sono io". Per provare a me stesso di non essere nulla», lettera a Monti, 23 agosto 1928), scoprire la poesia e la vita, anzi, «la

poesia della vita» (17 settembre 1927, a una ragazza), giungere alla conquista di uno strumento formale adeguato, un «sistema tecnico» soddisfacente. Dall'uso parodico della rima, sentita fin dagli esordi come una gabbia («in mezzo alla vita che ci circonda, non è più possibile scrivere in un metro rimato come non è lecito andare in parrucca e spadino», lettera a Carlo Pinelli, 4-5 agosto 1928), dai molti sonetti di ambito stilnovistico e petrarchesco, da canzoni e poemetti in terzine dantesche, dalle centinaia di versi endecasillabi e settenari, Pavese compie un lungo e accidentato cammino; la meta raggiunta, in *Lavorare stanca* (1936), sarà quella di un verso lungo, cadenzato, di ampio ritmo ternario, anapestico, in grado di dare fiato e visibilità alla sua idea di poesia-racconto e di «stile oggettivo» («Le sue poesie avevano un ritmo lungo, strascicato, pigro, una specie di amara cantilena. Il mondo delle sue poesie era Torino, il Po, la nebbia e le osterie di barriera», N. Ginzburg). Sulla genesi di questo verso «nudo e quasi prosastico», Pavese offre una chiara e preziosa testimonianza nel *Mestiere di poeta*: «Mi ero altresì creato un verso. Il che, giuro, non ho fatto apposta. A quel tempo, sapevo soltanto che il verso libero non mi andava a genio, per la disordinata e capricciosa abbondanza ch'esso usa pretendere dalla fantasia. Sul verso whitmaniano, che molto invece ammiravo e temevo, [...] già confusamente presentivo quanto di oratorio si richieda a un'ispirazione per dargli vita. Mi mancava insieme il fiato e il temperamento per servirmene. Nei metri tradizionali non avevo fiducia, per quel tanto di trito e gratuitamente (così mi pareva) cincischiato ch'essi portano con sé; e del resto troppo li avevo usati parodisticamente per pigliarli ancora sul serio e cavarne un effetto di lima che non riuscisse comico. [...] Ritmavo le mie poesie mugulando. [...] una simile versificazione [...] accontentava anche materialmente il mio bisogno, tutto istintivo, di righe lunghe, poiché sentivo di aver molto da dire e di non dovermi fermare a una ragione musicale

nei miei versi, ma soddisfarne altresì una logica. E c'ero riuscito insomma, o bene o male, in essi *narravo*».

Il «pacato e chiaro racconto» è quello dei *Mari del Sud*, «in cui per la prima volta» Pavese esprime se stesso in forma recisa e assoluta» (*Il mestiere di vivere*, 6 ottobre 1935): «per quasi un anno prima dei *Mari del Sud* non ho seriamente pensato a poetare e intanto, come già prima, ma con maggiore intensità, andavo da una parte occupandomi di studi e traduzioni dal nordamericano, dall'altra componendo certe novelle mezzo dialettali e in collaborazione con un amico pittore, una dilettantistica pornoteca, di cui troppo più di quello che sia lecito dovrei dire qui». Perentoria la conclusione: «*I Mari del Sud*, che viene dopo questa naturale preparazione, è dunque il mio primo tentativo di poesia-racconto e giustifica questo duplice termine in quanto oggettivo sviluppo di casi, sobriamente, e quindi, pensavo, fantasticamente esposto» (*Il mestiere di poeta*).

E si legga ancora, in proposito, la testimonianza di Massimo Mila, il quale, identificando la poesia di Pavese con il «sostrato celtico della poesia epico-narrativa» e rispondendo a possibili obiezioni, concludeva, nella sua lucida e tuttora importante introduzione alle *Poesie* (Torino, Einaudi, 1966): «i mari del sud con tutto quello che comportavano di evasione combattiva verso un sognato paradiso terrestre erano la patria dei nostri vent'anni. Le "case in costruzione" della periferia, "la città in campagna", le vigne, le strade percorse da macchine silenziose, i barconi dei sabbiatori sul Po, i meccanici, i carrettieri, i camionisti, erano il nostro mondo, il mondo vero che volevamo trovare, e le poesie di *Lavorare stanca* raccontano proprio la nostra storia patria» (pp. IX-X).

Quali la funzione e la vicenda del narratore in *Lavorare stanca*? L'io, che si era accampato a tutto tondo nella produzione anteriore al 1930, per la quale è giusto parlare di anteriorità, di auto-

biografia lirica (anche il lessico conforta in questa direzione, con la netta prevalenza di lemmi quali «anima», «cuore», «sogno», «occhi», «vita», E. Paccagnini), si moltiplica, in *Lavorare stanca* '36, in tanti personaggi interlocutori e specchi del poeta. Solo più tardi, nel secondo *Lavorare stanca* (1943), in componimenti quali *Paternità* o *Lo steddazzu*, l'io riprenderà il sopravvento e siglerà una nuova stagione di soggettivismo lirico, destinata a culminare nelle poesie degli anni 1945-50, tutte scritte in occasione di innamoramenti e costruite, attraverso la rivisitazione di materiali petrarcheschi e leopardiani, come dialoghi, reali o immaginari, con una interlocutrice. Come è stato osservato, «il fascino della poesia di *Lavorare stanca* consiste [...] in questo rischioso e un poco sempre angoscioso gioco di apparire e scomparire del soggetto dietro un portavoce. Non è senza significato che *Paternità* e *Lo steddazzu*, che chiudono il libro, presentino il portavoce davanti al vuoto, al nulla. Non c'è più nessuno a cui parlare, né c'è più un paesaggio in cui poter cercare le proprie immagini, correlative dei problemi dell'anima, o nel quale prolungarsi in immagini» (G. Bárberi Squarotti).

Ardua, complessa e non sempre univoca si presenta l'interpretazione dei versi pavesiani: di conseguenza, difficile risulta il compito di chi si accinga ad annotarli (l'affermazione vale per gran parte dei poeti italiani del Novecento). Ci è parso utile, in questa sede, fornire un succinto *specimen* di apparato esplicativo, modesto contributo e suggerimento per futuri studi.

## BALLETTO

È un gigante che passa volgendosi appena,  
quando attende una donna, e non sembra che attenda.  
Ma non fa mica apposta: lui fuma e la gente lo guarda.

Ogni donna che va con quest'uomo è una bimba  
 che si addossa a quel corpo ridendo, stupita 5  
 della gente che guarda. Il gigante s'avvia  
 e la donna è una parte di tutto il suo corpo,  
 solamente più viva. La donna non conta,  
 ogni sera è diversa, ma sempre una piccola  
 che ridendo contiene il culetto che danza. 10

Il gigante non vuole un culetto che danzi  
 per la strada, e pacato lo porta a sedersi  
 ogni sera alla sfida e la donna è contenta.  
 Alla sfida, la donna è stordita dagli urli  
 e, guardando il gigante, ritorna bambina. 15  
 Dai due pugilatori si sentono i tonfi  
 dei saltelli e dei pugni, ma pare che danzino  
 così nudi allacciati, e la donna li fissa  
 con gli occhietti e si morde le labbra contenta.  
 Si abbandona al gigante e ritorna bambina: 20  
 è un piacere appoggiarsi a una rupe che accoglie.

Se la donna e il gigante si spogliano insieme  
 – lo faranno più tardi –, il gigante somiglia  
 alla placidità di una rupe, una rupe bruciante,  
 e la bimba, a scaldarsi, si stringe a quel masso. 25

METRO: tredecasillabi con ritmo ternario (quattro piedi di tre elementi e l'atona conclusiva), alternati a versi di quattordici e sedici sillabe (la terza è sempre tonica). La continuità narrativa è data dai numerosi *enjambements* (si segnalano almeno i vv. 5-6, 16-17, 23-24) e dalle consuete e martellanti iterazioni, che non hanno mai valore musicale, ma «costruttivo» (*Il mestiere di vivere*, 9 novembre 1937): «gigante» (vv. 1, 6, 11, 15, 20, 22, 23), «donna»

(vv. 2, 4, 7, 8, 13, 14, 18, 22), «gente» (vv. 3, 6), «bimba»/«bambina» (vv. 4, 15, 20, 25), «corpo» (vv. 5, 7), «rupe» (vv. 21, 24, ripetuto; «masso» al v. 25) e poi ancora, «attende»/«attenda» (v. 2), «guarda»/«guardando» (vv. 3, 6, 15), ecc.

Scritta nel 1933, è una delle quattro poesie eliminate dalle bozze ad opera dell'Ufficio Censura Prefettizia di Firenze (marzo 1935; era prevista, alle pp. 52-53, tra *Piaceri notturni* e *Paternità*) e pubblicata nell'edizione Einaudi del '43, all'interno della sezione *Città in campagna*, tra *Grappa a settembre* e *Paternità*. La censura si appuntò sulle poesie che potevano essere accusate di oscenità (oltre a *Balletto*, *Il dio-caprone*, *Pensieri di Dina*, *Paternità*) e non su quelle di carattere politico (*Legna verde*, *Rivolta* e *Una generazione*). «Mi attendevo l'onore di una censura politica quelli me l'hanno fatta puritana», commenta ironicamente Pavese l'11 marzo 1935 con Alberto Carocci. Se «ci voleva tutto l'insatirimento di un censore per vedere nel drizzarsi della bestia un simbolo dell'erezione [*Il dio-caprone*]», «grazioso» gli risultava «il culetto» censurato nella poesia in esame, dedicata agli amori fra un gigante e una donna-bambina; ma non ne fece una questione, perché «ogni albero ha i suoi nidi» e da un censore non ci si poteva aspettare di più (*Lettere a Solaria*, a cura di G. Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 568-69). Nella fattispecie, come ricorderà Carocci a Calvino, il censore era «quel povero diavolo del dr. Malavasi, filosofo di formazione ma diventato poliziotto per necessità di stipendio, il quale svolgeva il suo lavoro con una preoccupante intelligenza e con una formidabile paura dei superiori che gli proveniva dal sapersi non fascista e sospettato a sua volta. Ricordo che quando gli mandai le bozze, Malavasi mi chiamò e mi disse: "ma questo è un comunista". Discussioni a non finire, dopodiché mi sembra che qualche cosa venne eliminata ma pochissimo o quasi nulla.

Lo stesso povero Malavasi confidava nella ignoranza altrui o nella incapacità di capire quale fosse il vero significato dell'opera di Pavese» (*Poesie edite e inedite*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1962, p.215). Così depurato, il volume, di «tono ascetico», poteva «ormai servire da libro di preghiere anche per una vergine» (lettera a Carocci del settembre 1935).

1. *volgendosi appena*: i gesti misurati e lenti («pacato» al v. 12, «placidità» del v. 24) ben si addicono all'eccezionalità del personaggio («la gente lo guarda» anche quando fuma, v. 3), una specie di statua (non a caso l'ultima parola della poesia è «masso», specularmente alla prima «gigante», e anticipata da «rupe», al v. 24), rispetto alla quale risalta la vitalità della donna (vv. 7-8, confermati dal «culetto che danza» del v. 10, dagli «occhietti» vivaci e dai morsi nervosi delle labbra del v. 19). 3. *mica*: negazione del discorso parlato; l'uso della doppia negazione è di origine dialettale. 13. *sfida*: un incontro di boxe, come preciserà subito dopo (vv. 16-17). 17-18: *danzino [...] allacciati*: il movimento dei corpi nudi dei due lottatori nasce da quello delle ballerine cantate prima dei *Mari del Sud* (es. «Oh! Chioma d'Oro, bella ballerina» e «Oh ballerine dalle coscie nude» dell'ottobre 1926, «Oh ballerina bruna» del giugno 1928, ecc.; ora in *Le poesie*, a cura di M. Masoero, intr. di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1998, pp. 176, 177, 244-45). 21. *appoggiarsi [...] accoglie*: è il mito della verginità aurorale perduta (cfr. anche i vv. 22, 24-25) dei *Dialoghi con Leucò*: «Qui la legge è il nevaio, la bufera, la tenebra. E quando viene il giorno chiaro e tu ti accosti leggera alla rupe, è troppo bello per pensarci ancora. [...] La sorte dell'uomo, è mutata [...] L'acqua, il vento, la rupe e la nuvola non sono più cosa vostra, non potete più stringerli a voi generando e vivendo» (*La nube*).

## UNA STAGIONE

Questa donna una volta era fatta di carne  
fresca e solida: quando portava un bambino,  
si teneva nascosta e intristiva da sola.  
Non amava mostrarsi sformata per strada. 5  
Le altre volte (era giovane e senza volerlo  
fece molti bambini) passava per strada  
con un passo sicuro e sapeva godersi gli istanti.  
I vestiti diventano vento le sere di marzo  
e si stringono e tremano intorno alle donne che passano. 10  
Il suo corpo di donna muoveva sicuro nel vento  
che svaniva lasciandolo saldo. Non ebbe altro bene  
che quel corpo, che adesso è consunto dai troppi figliuoli.  
Nelle sere di vento si spande un sentore di linfe,  
il sentore che aveva da giovane il corpo  
tra le vesti superflue. Un sapore di terra bagnata, 15  
che ogni marzo ritorna. Anche dove in città non c'è viali  
e non giunge col sole il respiro del vento,  
il suo corpo viveva, esalando di succhi  
in fermento, tra i muri di pietra. Col tempo, anche lei,  
che ha nutrito altri corpi, si è rotta e piegata. 20  
Non è bello guardarla, ha perduto ogni forza;  
ma, dei molti, una figlia ritorna a passare  
per le strade, la sera, e ostentare nel vento  
sotto gli alberi, solido e fresco, il suo corpo che vive.

E c'è un figlio che gira e sa stare da solo 25  
e si sa divertire da solo. Ma guarda nei vetri,  
compiaciuto del modo che tiene a braccetto  
la compagna. Gli piace, d'un gioco di muscoli,  
accostarsela mentre rilutta e baciarla sul collo.

Soprattutto gli piace, poi che ha generato 30  
 su quel corpo, lasciarlo intristire e tornare a se stesso.  
 Un amplesso lo fa solamente sorridere e un figlio  
 lo farebbe indignare. Lo sa la ragazza, che attende,  
 e prepara se stessa a nascondere il ventre sformato  
 e si gode con lui, compiacente, e gli ammira la forza 35  
 di quel corpo che serve per compiere tante altre cose.

METRO: alternanza di tredici e sedici sillabe (il v. 9 ne ha diciassette, il v. 28 quattordici), in cui rimane costante il solito modello accentuativo.

Composta nel 1933, la poesia inaugura la sezione *Maternità*; essa segna l'inizio del tema della «vita carnale sin'allora spregiata» e la conquista di un «nuovo mondo di forme (balzo dai *Mari del Sud* al *Dio-Caprone*)» (*Il mestiere di vivere*, 12 novembre 1935). Se una «vivida descrizione di esperienze sensoriali» si era già affacciata in componimenti quali *Canzone di strada* e *Tradimento*, abbandonati nell'edizione dei '43, in *Una stagione* «l'argomento era proprio l'importanza e la all-pervadingness del sesso, la riduzione di tutte le esperienze sensoriali a equivalenti del sesso ("il vento di marzo sui vestiti")» (si noti che la parola «corpo» ritorna ben 8 volte, «donna» tre). E questa scelta è vista come la possibile «via d'uscita dal pantano di abitudinaria facilità descrittiva» (*ivi*, 5 dicembre). Una madre sfinita dal generare, una figlia fattasi donna di strada ed un figlio che ha messo incinta una giovane costituiscono una specie di tritico non domestico, ma non per questo innaturale. Il tema è quello della donna e del suo disfacimento fisico (vv. 12, 20, 21), già sentito come «vizio assurdo». Prima e dopo questa poesia, la donna è vista come un'ancora di salvezza per l'uomo solo (*Lavorare stanca*), ora come aspirazione inafferrabile e ansia insoddisfatta (*Incontro*), o come un *pastiche* decadente di mistero, bellezza e morte (*Donne appassionate*); altrove, invece, è

la prostituta «libera», «maliziosa» e irrimediabilmente sola (*Pensieri di Deola, Terre bruciate, La puttana contadina*).

2. *quando [...] bambino*: allude alle numerose gravidanze. 5. *Le altre volte*: negli intervalli tra una gravidanza e l'altra. 9. *si stringono e tremano*: per effetto del vento gli alberi evidenziano le forme, modellano i corpi e palpitano quasi di desiderio. 13. *sentore di linfe*: è il profumo delle sostanze vitali che circolano nella natura. 18-19. *esalando [...] fermento*: emanando, sprigionando, effondendo il profumo di succhi in fermentazione, con evidente riferimento allo stato di eccitazione della donna. Quanto detto di lei, a partire dal v. 13, ha pur sempre un valore mitico-simbolico, ancestrale; si cfr. le parole della ninfa Britomarti nel dialogo *Schiuma d'onda* («la nostra vita è foglia e tronco, polla d'acqua, schiuma d'onda») o quelle di Demetra in *Il mistero* («Eravamo la terra, l'aria, l'acqua»). 24. *solido e fresco*: ritornano, in posizione chiasmica, i due aggettivi già attribuiti alla madre (v. 2). 25. In *Lavorare stanca* '36 il capoverso è rientrato. 26-29. *Ma guarda [...] collo*: l'atteggiamento narcisistico e possessivo del maschio è qui fin troppo esibito (si cfr. anche l'ultimo verso). 30-31. *poi che [...] corpo*: dopo l'atto sessuale. Anco Marzio Mutterle ha citato questi versi come esempio di «scelta raffinata di qualche tipo avverbiale o di qualche nesso congiuntivo» (*Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in AA. VV. *Ricerche sulla vita poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 264). 31. *tornare a se stesso*: atteggiamento dettato dal suo solipsismo e dall'incapacità di comunicare (cfr. vv. 25-26). 33-34. *la ragazza [...] sformato*: cfr. i vv. 3-4.

## SEMPLICITÀ

L'uomo solo - che è stato in prigione - ritorna in prigione ogni volta che morde in un pezzo di pane.

In prigione sognava le lepri che fuggono  
 sul terriccio invernale. Nella nebbia d'inverno  
 l'uomo vive tra muri di strade, bevendo 5  
 acqua fredda e mordendo in un pezzo di pane.

Uno crede che dopo rinasca la vita,  
 che il respiro si calmi, che ritorni l'inverno  
 con l'odore del vino nella calda osteria,  
 e il buon fuoco, la stalla, e le cene. Uno crede, 10  
 finché è dentro uno crede. Si esce fuori una sera,  
 e le lepri le han prese e le mangiano al caldo  
 gli altri, allegri. Bisogna guardarli dai vetri.

L'uomo solo osa entrare per bere un bicchiere  
 quando proprio si gela, e contempla il suo vino: 15  
 il colore fumoso, il sapore pesante.  
 Morde il pezzo di pane, che sapeva di lepri  
 in prigione, ma adesso non sa più di pane  
 né di nulla. E anche il vino non sa che di nebbia.

L'uomo solo ripensa a quei campi, contento 20  
 di saperli già arati. Nella sala deserta  
 sottovoce si prova a cantare. Rivede  
 lungo l'argine il ciuffo di rovi spogliati  
 che in agosto fu verde. Dà un fischio alla cagna.  
 E compare la lepri e non hanno più freddo. 25

METRO: quattro strofe di versi lunghi, irregolari (tredici, quattordici, sedici sillabe). Le parole chiave occupano posizioni forti: «prigione» anzitutto, in rima interna al v. 1, «pane» e «inverno» a fine verso (rispettivamente 2, 6, 18, con riferimento a 17, e 4, 8). Ai vv. 10-11 una rimalmezzo («crede»). Scarsi gli *enjambements*.

La «poesia della lepre» (*Il mestiere di vivere*, 17 ottobre 1935) appartiene all'ultima sezione di *Lavorare stanca* '43, *Paternità*. Fu scritta nell'ottobre del 1935, durante il confino a Brancaleone Calabro (il paese del successivo racconto lungo, *Il carcere*) e fa parte di un gruppo di liriche ricordate da Pavese nella lettera all'amico Mario Sturani del 15 dicembre di quello stesso anno: «Mi consigli di lavorare? Non ho bisogno di consigli. Quattro mesi, quattordici poesie, di cui sette superiori ad ogni elogio». Esse sono, oltre a *Semplicità: Donne appassionate, Luna d'agosto, Terre Bruciate, Paesaggio VI, Poggio Reale, Parole del politico, Altri tempi, Poetica, Mito, Un ricordo, Paternità, Alter ego, L'istinto, Tolleranza*. Avvertirà in seguito il poeta: «*Semplicità e Lo steddazzu* (inverno 1935-36) le hai composte con inenarrabile noia e, forse proprio per sfuggire alla noia, tratteggiate in modo così bravo e allusivo che più tardi, a rileggerle ti son parse pregne di avvenire» (*A proposito di certe poesie non ancora scritte*). I temi sono quelli dell'emarginazione (v. 13), della nostalgia (vv. 3-4, 20), dell'illusione (vv. 10-11), della solitudine (vv. 14, 20).

1. *L'uomo solo*: l'immagine, che qui apre tre strofe su quattro, circola con insistenza nelle poesie del periodo, *Paternità, Lo steddazzu*, ma anche *L'istinto*, e continuerà ad agire successivamente (*Rivelazione* del 1937, vv. 1, 6, e *La casa* del 1940, vv. 1, 5, 9). *Prigione*: il sostantivo è ripetuto ai vv. 3 e 18. Si vedano, oltre ai termini già ricordati, «nebbia» (vv. 4, 19) e «vino» (vv. 9, 15, 19). Ha osservato Giorgio Bárberi Squarotti che «nei versi più tardi e maturi, le ripetizioni si fanno più rare, costituendosi solo a lunghi intervalli come ripresa analitica dopo un periodo di immagini troppo ampio perché non sussista il rischio di dispersione» (*Appunti sulla tecnica di Pavese in Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, p. 323) 3. *le lepri*: le lepri, prima in fuga e poi catturate e mangiate (v. 12), sono metafora della condizio-

ne del poeta (v. 1). 5. *tra [...] strade*: cfr. *Una stagione*, v. 19. 7. *Uno crede*: espressione sentenziosa (ribadita ai vv. 10 e 11), come la successiva «Bisogna guardarli dai vetri» (v. 13). 9. *osteria*: è un *topos* pavese. Fin dagli anni dell'adolescenza Pavese amava ritrovarsi con gli amici nelle osterie della collina torinese. 21. *sala deserta*: il sintagma sottolinea, se ancora ce ne fosse bisogno, la solitudine dell'uomo; l'ambiente reale, freddo e vuoto, è posto in antitesi a quelli, caldi e accoglienti, frequentati tante volte nei sogni e col desiderio (la «calda osteria», «la stalla», vv. 9 e 10).



# *Pavese recensore e la letteratura americana (con alcuni testi dimenticati)\**

GIUSEPPE ZACCARIA

Verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere «la speranza del mondo», accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane, innocente. Per qualche anno questi giovani lessero tradussero e scrissero con una gioia di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale, ma il successo fu tale che costrinse il regime a tollerare, per salvare la faccia.

Con queste parole (tratte dall'articolo *Ieri e oggi*, del 3 agosto 1947) Pavese tracciava, a distanza di anni e nel clima ormai profondamente mutato del dopoguerra, un bilancio storico-critico della sua esperienza di americanista. Gli esordi, come è noto, vanno rintracciati, fra il 1930 e il 1934, sulla «Cultura», dove uscirono i saggi su Lewis, Anderson, Masters, Melville, O. Henry, Dos Passos, Dreiser, Whitman, Faulkner e la Stein, più tardi raccolti da Italo Calvino, nel 1951, nella silloge einaudiana *La letteratura americana e altri saggi*<sup>1</sup>. Nel volume non erano comprese alcune

\* Il contributo è uscito per la prima volta in «Prometeo», IV (1984), 14, pp. 69-88.

<sup>1</sup> Poi ripresa nei *Saggi letterari*, XII vol. nell'ed. delle «Opere», Torino, Einaudi 1968, pp. 9-175. La citazione precedente è a p. 173.

<sup>2</sup> Ne fornisco l'elenco con i relativi estremi bibliografici: *Walt Whitman in Francia*, in «La cultura», X (1931), 1, pp. 76-78; *Romanzieri americani*, ivi, XI (1932), 2, pp. 408-409 (entrambi siglati *ces. pav.*); *Daniel Defoe, scrittore contemporaneo* e *Scrittori anglo-americani d'oggi*, ivi, XI (1932), 4, pp. 855-856 e 867-868 (siglati *c. pav.*);

note e recensioni, che Pavese pubblicò nella medesima sede<sup>2</sup> e che sono rimaste, sinora, pressoché sconosciute<sup>3</sup>.

La prima è del 1931 e si riferisce alla raccolta delle *Œuvres choisies* di Whitman, uscita in Francia l'anno prima con prefazione di Valéry Larbaud, che ripropose un suo studio del 1914<sup>4</sup>. Denunciando il carattere disorganico e frammentario della scelta, Pavese vi contrappone una diversa idea della «totalità» dell'opera, risalendo addirittura, in ambito italiano, nella vecchia traduzione del Gamberale<sup>5</sup>; contesta poi l'opportunità di riutilizzare un lavoro rimasto sì fondamentale, ma ormai irrimediabilmente datato: sicché «lo studio che interpreti a noi moderni la poesia whitmaniana, rimane ancora da scrivere». Che Pavese pensasse alla sua tesi di laurea su Whitman (da poco discussa con Ferdinando Neri, dopo aver incontrato difficoltà e resistenze nell'ambiente accademico torinese) è deduzione quando meno plausibile, in attesa di quell'*Interpretazione di Walt Whitman poeta* che vedrà la luce, appunto sulla «Cultura», nel 1933. Ancora più drastiche le riserve nei confronti di un'antologia francese di romanzi americani. Mentre riconosce nuovamente il ruolo prioritario svolto da Parigi nella diffusione degli scrittori statunitensi, Pavese respinge l'eces-

Giuseppe Prezzolini, *Come gli americani scoprirono l'Italia (1750-1850)*, ivi, XIII (1934), 1, p. 14 (firmato per esteso); Wilde, ivi, XIII (1934), 5-6, pp. 90-91 (siglato c. pav). Nel riprodurli ho conservato fedelmente la grafia dei testi, compresa l'oscillazione *Defoe-De Foe*.

<sup>3</sup> Non è sfuggito ai curatori dell'epistolario l'accenno a *Walt Whitman in Francia*, contenuto nella lettera ad Arrigo Cajumi del 27 settembre 1930: cfr. C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Torino, Einaudi 1968, I, pp. 155 e 156, n. 1.

<sup>4</sup> Lo studio venne condotto a termine a Vichy nel 1914 e pubblicato nel 1918 come prefazione all'antologia delle *Œuvres choisies. Poèmes et Proses*, promossa da André Gide. Pavese quindi ignora, o finge di ignorare, che il volume da lui recensito è una ristampa.

<sup>5</sup> W. Whitman, *Foglie di erba*, con le aggiunte e gli *Echi della vecchiaia* dell'ed. del 1900, versione e prefazione di L. Gamberale, Milano-Palermo-Napoli, Sandron 1907 (nuova ed. a cura di P. E. Pavolini, 2 voll., Milano, Sandron 1923). In precedenza lo stesso Gamberale aveva curato i *Canti scelti di Walt Whitman*, 2 voll., Milano, Sonzogno 1887 e 1890 (ristampa 1913).

so di sicurezza, la disinvoltura nel «presentarci tutta una generazione di romanzieri, e romanzieri del polso e del respiro di quelli dell'U.S.A., attraverso una manciata di novelle, scritte la maggior parte nelle ore dell'ozio». Non sono osservazioni neutrali, anzi – come Pavese ha cura di aggiungere, con l'occhio rivolto alla sua stessa attività – «potrebbe darsi che fosse il momento di raddoppiare di energia qui in Italia e di tradurli noi, interi, i libri». Nella versione pavesiana escono infatti, nel biennio 1931-1932, *Il nostro signor Wrenn* di Sinclair Lewis, *Moby Dick* di Melville e *Riso nero* di Sherwood Anderson.

Affiorano, anche da questi semplici spunti, i motivi di fondo delle scelte pavesiane: l'idea di un impegno militante capace di rivitalizzare gli umori della letteratura italiana, un'esigenza di comprensione storica che si fa anticonformistica e polemica, a partire proprio dall'opera di promozione culturale. Non a caso, degli *Scrittori anglo-americani* di Carlo Linati, afferma che l'autore «non ha avuto bisogno di uscire dall'Europa per scriverne, ma il male è appunto questo: che dell'America ha considerato seriamente soltanto quella parte che si è venuta a sfalsare in Europa, guastandosi così la visuale un po' verso tutti, gli schietti e gli sfalsati». Il giudizio coglie le diverse motivazioni ideologico-politiche che presiedono all'interesse per la cultura statunitense manifestatosi in quegli anni e destinato ad avere un suggello rivelatore nella vicenda di *Americana*: da un lato la passione di Pavese e Vittorini, volta alla proposta e all'elaborazione di soluzioni alternative; dall'altro la curiosità di un Linati e, soprattutto, di Emilio Cecchi, che rappresenta la più acquiescente posizione del letterato europeo, raffinato e «decadente», insieme attratto e respinto dalle forze in espansione del capitalismo d'oltreoceano<sup>6</sup>.

L'ultima recensione, la più ampia, riguarda il libro di Prezzolini *Come gli americani scoprono l'Italia*, uscito nel 1933. Nella

<sup>6</sup> Si vedano le prefazioni di Claudio Gorlier e mia alla riedizione di *Americana* (Milano, Bompiani 1984), che ripropone anche, in appendice, l'introd. di Emilio Cecchi all'ed. del 1942.

ristampa dell'opera<sup>7</sup>, lo stesso Prezzolini ha ricordato i precedenti di un rapporto che risale alla sua nomina a professore della Columbia University e alla domanda inoltrata da Pavese per ottenere una borsa di studio. Sono comprese, nell'epistolario, le lettere con le quali Pavese appoggiava la richiesta e i biglietti in cui Prezzolini si diceva spiacente di non poterla per il momento, sostenere<sup>8</sup>. Anche in quest'occasione Pavese dovette così rinunciare al progetto di un viaggio tante volte sognato e mai potuto intraprendere. Che una simile delusione sia stata all'origine del tiepido atteggiamento dimostrato nella recensione non è da escludere. Prezzolini vi ha scorto anche una velata accusa di nazionalismo (nella frase sul «cammino percorso dall'Italia in un secolo»), da cui si è difeso in *souplesse*: «Ora io son stato sempre un po' nazionalista, ma a modo mio, come sanno bene i "nazionalisti" del tempo in cui un partito nazionalista esisteva e mi attaccarono come mancante di rispetto alla patria, anzi, addirittura nocivo»<sup>9</sup>. Al di là degli spunti polemici (Prezzolini cita ancora, come esempio di lettura frettolosa, il fatto che nella recensione venga riprodotta una svista del testo, Bertrand Taylor anziché Bayard Taylor), c'è qualche cosa di più, ed emerge soprattutto nei rilievi conclusivi dell'intervento pavesiano:

Mi è spiaciuto però trovare il noto contrasto tra la cosiddetta praticità-efficienza d'America e la cosiddetta indolenza-saper vivere d'Italia risolto con vieta generalizzazione etnica [...]. Ora l'esperienza della cultura americana più recente, che il Prezzolini di certo possiede, deve rendere cauti su questi problemi e – penso a nomi come Thoreau, Whitman, Anderson – mostrare come la tendenza a crearsi un paradiso reale

<sup>7</sup> G. Prezzolini, *Come gli americani scoprirono l'Italia*, Bologna, Boni 1971.

<sup>8</sup> C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, cit., pp. 136, 158-159 e 188.

<sup>9</sup> G. Prezzolini, *Introduzione a Id., Come gli americani scoprirono l'Italia*, cit., p. 24.

in terra, con questi caratteri della lentezza, della noncuranza indolente, della fantasticheria, che distinguerebbero tutto un popolo, è andata sempre allargandosi e, possiamo dirlo, approfondendosi negli Stati, incorporando in sé altri problemi, come quello «nazionale» del sesso, dell'inibizione, della «proibizione» e quello del bisogno di una tradizione culturale indigena più antica che non sia dato a quegli studiosi di godere.

In queste frasi è contenuto il senso autentico dell'avventura americana ripercorsa da Pavese in quegli anni, che ispira il famoso parallelo fra Middle West e Piemonte, e l'idea del rinnovamento tematico-espressivo realizzato in *Lavorare stanca*:

Se figura c'è nelle mie poesie, è la figura dello scappato di casa che ritorna con gioia al paesello dopo averne passate d'ogni colore e tutte pittoresche, pochissima voglia di lavorare, molto godendo di semplicissime cose, sempre largo e bonario e reciso nei suoi giudizi, incapace di soffrire a fondo, contento di seguir la natura e godere una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato, pronto ogni mattino a ricominciare: i *Mari del sud* insomma<sup>10</sup>.

Il reticolo offerto da queste indicazioni comprende, intanto, il «mestiere del poeta» e il laboratorio del narratore, tanto più se si pensa che la citazione sopra esibita consuona con quella che Pavese aveva estrapolato da *Arrowsmith*, nel saggio su Lewis del 1930:

<sup>10</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, nuova ed. condotta sull'autografo, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi 1990, p. 17 (l'osservazione è del 10 novembre 1935).

Sempre in America dura, dal tempo dei pionieri, un'allegria razza di giovani paria cenciosi che girano senza motivo da stato a stato, da regione a regione, in preda alla febbre della strada. Vestono camicie di satin nero e portan fagotti. Non sono sempre vagabondi. Hanno città fisse a cui tornano a lavorare quietamente, nella fabbrica o nelle ferrovie, per un anno - per una settimana - per poi altrettanto quietamente scomparire di nuovo. Affollano i vagoni per fumatori, di notte siedono silenziosi su panche sudicie nelle stazioni, sanno tutto della regione, eppure non ne sanno nulla, poiché in centinaia di città essi vedono soltanto le agenzie d'impiego, le trattorie notturne, gli spacci clandestini e le pensioni equivoche<sup>11</sup>.

Oltre che sulla prima raccolta di poesie, una tale «situazione» ha esercitato il suo influsso su un'opera giovanile come *Ciau Masino*, accompagnando l'apprendistato di Pavese fino al libro che nel 1941 lo rivelò all'attenzione della critica, *Paesi tuoi*, e mantenendo pure in seguito – nel gusto per il vagabondaggio del *Diavolo sulle colline*, ad esempio – una sua suggestiva efficacia. Anche l'ultimo romanzo, *La luna e i falò*, presuppone una simile esperienza. Il fatto che il protagonista sia tornato dal soggiorno in America, suggellando la parabola narrativa dello scrittore all'insegna del fallimento storico-esistenziale, rovescia di segno il mito melvillianiano del cugino dei *Mari del sud* («mio cugino è un gigante vestito di bianco», «ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole, / ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue / e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia»), ma conferma il carattere irrinunciabile della vocazione originaria.

<sup>11</sup> Id, *Saggi letterari*, cit., pp. 23-24.

<sup>12</sup> L. A. Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi 1960.

La fuga dal proprio ambiente, dalla città e dal consorzio civile, racchiude del resto una chiara componente di alienazione, che può riflettere in modo emblematico la condizione dell'uomo contemporaneo. Come ha osservato Fiedler<sup>12</sup>, solo apparentemente la letteratura degli Stati Uniti è realistica, così come impropriamente è stata per lo più considerata una letteratura per adolescenti. Al di sotto dei significati percepibili in superficie, i suoi tipi e le sue trame ricorrenti (il vagabondare dei personaggi, il mito rousseauiano del buon selvaggio, il motivo dell'ultima frontiera) alludono alla insoddisfazione profonda dello scrittore, che, attraverso il ritorno alla natura, si sforza di eludere i mali della società, soffocante e inibitrice, alla quale inevitabilmente appartiene. Per questo ogni rifugio si rivela alla fine illusorio: al termine del viaggio, egli ritrova i fantasmi della propria mente, il terrore demoniaco con cui le forze misteriose dell'inconscio rivestono i suoi medesimi complessi di colpa. Sia pure in maniera confusa, Pavese dovette avvertire subito la portata di questa sottesa realtà. Fin dall'inizio, infatti (si pensi alle pagine del 1932 su Melville, su «ciò che resta del mistero in *Moby Dick*, il demonismo dell'universo, la coscienza dietro alle forze naturali distruttrici»), è possibile reperire in lui i segni dell'inquieta interpretazione simbolica che diventerà prevalente nei saggi della maturità, dopo l'assidua meditazione sull'attualità e sul significato del mito.

Il discorso sin qui condotto si inserisce, nella riflessione pavese, entro le linee di un più ampio rapporto fra città e campagna, secondo i suggerimenti ricavati dalla lettura di Anderson:

Per Anderson, tutto il mondo moderno è un contrasto di città e di campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini. Quanto tocchi anche noi quest'idea, credo inutile dire. E quanto noi siamo inferiori in potenza vitale alla giovane America,

<sup>12</sup> C. Pavese, *Saggi letterari*, cit., p. 38.

possiamo vedere da questo: un problema che ha dato all'America opere come quelle di cui parlo, non ha dato tra noi che una caricatura letteraria: stracittà e strapaese<sup>13</sup>.

Il rifiuto dei movimenti letterari italiani (non solo «stracittà» e «strapaese», ma anche l'ermetismo e la prosa d'arte sono coinvolti nella condanna) nasce dalla maturata consapevolezza dei compiti che deve prefiggersi la letteratura, non in astratto, ma rispetto alla realtà delle concentrazioni urbane e dell'industrializzazione. «Nell'80 un ciclone attraversa l'America. L'industrialismo in grande si sposa alle risorse del paese, [...] spazza e trasforma tutti i modi antichi», scrive sempre a proposito di Anderson, che «da questo mondo [...] ha tratto le più dolorose e penose e risolutive rappresentazioni di una vita moderna, insieme elementari e complicatissime, cerebrali e illetterate, belle di una bellezza che supera ogni pagina scritta»<sup>14</sup>. Per i ribelli di Lewis «è quasi un simbolo, il bere», ma, «in fondo, la sete di questi personaggi è una sola: la libertà. Libertà per gli individui di fronte alle catene irragionevoli della società». Più in particolare, «la novità e il valore del mito americano» consistono nel fatto che l'eroe rimane «un uomo medio tra gli uomini, la vita l'opprime e lui protesta a modo suo ed è più tragica questa ribellione rassegnata di non so quanto satanismo o imbestiamento esemplare»<sup>15</sup>. Sin da ora Pavese ha capito che, nella società contemporanea, la tragedia è impossibile, così come è vano presumere di eludere le contraddizioni. L'eroe moderno potrà solo dibattersi, non affrancarsi dai condizionamenti ambientali; la sua rivolta è tanto più tragica, quanto più conculcata e repressa. La letteratura americana viene così a fornire un modello antagonistico rispetto a quello della «decadente»

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 37-38.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 10.

cultura europea, in quanto ha capito che i suoi personaggi non possono essere né dei “maledetti” né dei “superuomini”, esponenti cioè di un narcisismo della sconfitta o di una retorica del gesto che finiscono per imporsi, sulla pagina, come esempi positivi di comportamento. Anche la simbologia sociale, allora, non vale come semplice tipizzazione, ma come indice di mutazioni strutturali profonde. Ritornando su Lewis, nel saggio dedicato a Theodore Dreiser (1933), Pavese osservava:

Bisogna [...] insistere nel senso che i Babbit, gli Arrowsmith e gli Elmer Gantry non significano poi molto come caricature dell'uomo d'affari, dello scienziato o del religioso, ma prepotentemente si impongono alla fantasia come solide e inquiete figure di una società che sta cercando se stessa e vive di questa irrequietezza<sup>16</sup>.

L'importanza dei contenuti indotti da questa situazione apparve subito, a Pavese, decisiva; si ricordi, per avere un elemento di conferma, la successiva affermazione del “neorealismo”, che proprio in *Paesi tuoi* (lo afferma esplicitamente Calvino nella prefazione alla ristampa del *Sentiero dei nidi di ragno*) riconoscerà uno dei suoi testi esemplari. Ma Pavese non era scrittore disposto ad accontentarsi dei contenuti, così come non sarà mai in proprio, per quel che valgono queste categorie, un neorealista. L'esigenza del rinnovamento andava posta, anche, a livello tecnico e stilistico-formale, con la ricerca di un linguaggio capace di rispecchiare la mutata realtà dei problemi. È appena necessario ricordare quanto abbiano contato, per il «verso lungo» di *Lavorare stanca*, poeti come Walt Whitman (in cui un'«energia di tratti, tutta realistica», lontana dal «fiacco espressionismo del verso libero euro-

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 119-120.

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 117 e 53.

peo», divide i «versi secondo la legge logica della successioni dei pensieri. Quest'è la loro originalità, di lontana derivazione biblica») ed Edgar Lee Masters («se uno non sente da sé la solennità tragica e definitiva di quelle poche frasi, poste a concludere una vita, in un verseggiare così sobrio e pacato, che ha semplicemente l'ufficio di segnare il pensiero, dubito che qualunque discorso lo possa mai educare»<sup>17</sup>); dove l'accento cade sul ristabilimento di una scansione poetica capace di farsi strumento di comunicazione, in quanto fondata sulla «legge logica della successione dei pensieri» e, in perfetta simmetria, sull'«ufficio di segnare un pensiero». Ed è altrettanto nota l'importanza dello *slang* per la creazione dell'impasto linguistico, di mediazione tra lingua e dialetto, tra istanze nazionali e regionali, realizzato in *Paesi tuoi* (dopo l'uso del «crudo» dialetto nei racconti di *Ciau Masino*):

Lo stile di Anderson! Non il dialetto crudo ancora troppo locale – come fanno qui da noi gli specialisti dialettali che, anche negli esempi più insigni, conservano sempre qualcosa di un po' gretto – ma una nuova intramatura dell'inglese, tutta fatta d'idiotismi americani, di uno stile che non è più *dialetto*, ma *linguaggio*, ripensato, ricreato, *poesia*. Nel racconto scritto da Anderson sempre echeggia così il parlatore americano, *l'uomo vivo*<sup>18</sup>.

Proprio a partire dal linguaggio, Pavese intuiva la possibilità di progettare un diverso ruolo dello scrittore, capace di dare risposta ai problemi impostati e risolti – come stimolo ideologico e fermento creativo – dagli autori americani. Era in altri termini un impegno totale, affrontato con una caparbia moralità a cui non risultava certo estranea, nella Torino fra le due guerre, la lezione

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 86 e 61.

gobettiana, filtrata attraverso la parola di Augusto Monti. «Avere una tradizione è meno che nulla, è soltanto cercandola che si può viverla», scrive polemicamente nella prefazione alla traduzione di *Moby Dick*; mentre dell'*Antologia di Spoon River*, e di «tutta la nuova letteratura degli Stati», parlerà come di «una creazione soprattutto umana che fa parte di un severo poema morale»<sup>19</sup>. Anche il «gusto delle avventure, del primitivo, della vita reale», che gli americani hanno saputo contrapporre «all'animuccia decadente, malata di civiltà», non respinge, ma ravviva, al di là delle facili "mode", i valori della tradizione:

L'ideale di Melville culmina in Ismaele, un marinaio che può remare coi colleghi illetterati mezza giornata dietro a un capodoglio e che poi si ritira sulla testa d'albero a meditare Platone. Non a caso Herman Melville è un nordamericano. Questi ultimi arrivati della cultura che dai suoi difensori sono tenuti responsabili del rimbarbarimento dei nostri ideali e, biasimo escluso, con ragione, han molto da insegnarci a questo proposito. Loro sì, hanno saputo rinnovarsi, passando la cultura attraverso l'esperienza primitiva, reale, ma non, com'è l'andazzo da noi, rinnegando un termine per l'altro, bensì attraverso ciò che si chiama la vita, arricchendo, temprando, e potenziando la letteratura<sup>20</sup>.

La destinazione pratica di queste concezioni coinvolgeva direttamente il pubblico e l'editoria, quali momenti complementari di un nuovo programma di politica culturale. Anche per l'Italia era giunto il momento di prendere coscienza, secondo la nota formula di Benjamin, dell'«opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica»: non per una provincialistica esaltazione del mito

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 73-74.

della macchina (come era stato per i futuristi), e nemmeno per un suo semplicistico rifiuto (come nel caso degli ermetici). Occorreva muovere dall'ipotesi di una realtà in trasformazione, individuarne e accettarne criticamente – contro i dogmatismi e le semplificazioni – i nodi conflittuali, contribuire alla costruzione di una cultura e di una letteratura «aperte», ma senza dilettantismi e improvvisazioni. Le note qui pubblicate offrono, al riguardo, l'opportunità di qualche verifica. C'è chiara, intanto la consapevolezza di un futuro di crescita editoriale (l'accento alla creazione dei *best sellers*, che guarda con interesse alla vivacità di un mercato come quello parigino, da tempo all'avanguardia nell'imporre o mediare le scelte decisive della cultura europea); c'è poi una frase sul cinema («Scoperto che il cinema è un'arte») che si trova identica in uno scritto verosimilmente coevo, *Di un nuovo tipo d'esteta*, pubblicato postumo da Massimo Mila<sup>21</sup>. Ulteriori indicazioni può offrire il discorso sulle traduzioni, affrontato non solo sul versante di una personale ricerca stilistica ma anche su quello della cura filologica e della rilevanza storica. La già ricordata diffidenza per l'arbitrarietà delle scelte antologiche, con l'invito a una presentazione «integrale» dei testi, rivela l'insoddisfazione per le poetiche variamente configurabili come «frammentiste», o per i giudizi interamente fondati su approssimative e gratuite valutazioni estetiche. Le accuse di mistificazione e di mercificazione, rivolte agli editori e ai traduttori francesi, presuppongono d'altro canto una professionalità e un progetto di crescita fondati sull'attendibilità scientifica del testo, su un maturo rapporto di correttezza col lettore (a questo progetto cominciavano a dare il loro contributo, nella Torino di

<sup>21</sup> *Due inediti di Pavese*, in «Cinema nuovo», 1958, 134, pp. 14-21. La frase alla quale mi riferisco è la seguente: «Molta gente – la stessa che quindici, e anche dieci, anni fa non andava al cine perché era roba da serve – adesso ha scoperto che il cinema è un'arte e si dà quindi d'attorno – colle parole, almeno – per ridurre il medesimo al più arte possibile, per strapparlo alle serve, alla folla, per ammazzarlo, insomma, nei bei film d'eccezione».

allora, le edizioni di Einaudi, di Frassinelli, e, sul versante della letteratura russa, della «Slavia»). Che Pavese abbia maturato giovanissimo queste convinzioni, proprio attraverso gli stimoli offerti dalla letteratura americana, non è certo privo di rilievo. Il dopoguerra ne avrebbe confermata la piena legittimità, prima ancora che ci si proponga di individuare, in rapporto agli stessi problemi da lui sollevati, la portata della sua opera di scrittore.

Resta da accennare, a questo punto, alle due recensioni di argomento “inglese”. La prima riguarda la versione di *Capitan Singleton* di Defoe, pubblicata da Alberto Rossi, a cui Pavese muove un’obiezione pregiudiziale, rifiutando quello che si potrebbe definire un tentativo di “mimesi” del linguaggio: «Squisitezze come la sua di rapportare storicamente la lingua di una traduzione al tempo di composizione del testo, non vanno accettate per principio. A maggior ragione, poi, nel caso di uno scrittore come Defoe, che è stato tutto, tranne un letterato». Al problema qui implicitamente proposto, Pavese darà una personale risposta nel 1938, traducendo *Moll Flanders*. Ma sin d’ora si può osservare come l’operazione del tradurre escludesse, per lui, ogni giustificazione di tipo “manieristico”, risolvendosi nell’efficacia di una comunicazione diretta, in linea con quanto si è sopra osservato. Meno omologabile è la nota relativa al libro di Aurelio Zanco su Oscar Wilde, il cui nome, a quanto risulta, compare due sole volte, e in sequenze puramente enumerative, negli scritti pavesiani<sup>22</sup>. È vero che la scheda di lettura non presenta particolari stimoli critici, se si eccettua il rifiuto di una troppo netta distinzione fra «poesia» e «non poesia», a cui si accompagna l’invito ad una maggiore attenzione conoscitiva e problematica: «una più agile e sottile costruzione d’analisi che riordinasse, sceverasse,

<sup>22</sup> Cfr. *Il mestiere di vivere*, cit., p. 133, in data 5 novembre 1938 («stili estetizzanti Pater-Wilde»), e *Robert L. Stevenson*, in *Saggi letterari*, cit., p. 192 (oltre a una citazione della *Ballad of Reading Gaol* nel *Mestiere di vivere*, cit., p. 80, in data 17 gennaio 1938). L’articolo uscì sull’«Unità» di Roma il 27 giugno 1950.

chiarisse, comprendesse a fondo insomma». Ma è un fatto che, sia pure attraverso giudizi piuttosto sommari, Pavese si mostra conoscitore tutt'altro che superficiale di Wilde, al punto che la sua "rimozione" potrebbe dare adito a qualche ipotesi suggestiva, sebbene non certo nuova, in fatto di estetismi; estetismi magari provinciali e inibiti, ma non per questo meno sottili e amanti del paradosso: tanto più se si pensa che anche Gozzano, per rimanere in un ambito di riferimenti regionali, fu, di Wilde, lettore reo e non confesso<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> È quanto ha dimostrato E. Sanguinetti, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi 1966, pp. 20-21. Si veda inoltre, a rendere meno aleatoria la consistenza del rapporto, L. Mondo, *Gozzano alle origini di Pavese*, in Id., *Natura e storia in Guido Gozzano*, Roma, Silva 1969, pp. 123-153.

## Cesare Pavese. Recensioni

**W**ALT WHITMAN IN FRANCIA – Gli studi di letteratura nordamericana, che altrove hanno pochissima serietà d'intenti e di fondamenti e si risolvono in empiriche e, dopo tutto, sbagliate speculazioni sui grandi successi – i *best-sellers*, come dicono quelli che almeno questi successi sanno crearli, – nella Francia del dopoguerra, invece, si sforzano di uscire dal diletterantismo e dal provincialismo e farsi scienza, farsi metodo, ricerca seria e organizzata.

Da tempo i francesi si sono dati, accanto all'opera di traduzione e di divulgazione, a quella più difficile di interpretazione. Non si limitano, cioè, come nel migliore dei casi sappiamo far noi, alla volgarizzazione dei *best-sellers*, ma questi *best-sellers* studiano storicamente, accompagnandoli coll'interesse per le opere più antiche, ma sempre freschissime, della medesima letteratura. Fanno una storia, insomma, di questa letteratura, con monografie ed altro, e ne colgono subito, del resto, il frutto in insospettate scoperte, come è stata quella di Herman Melville che, prima della guerra, non so quanti, fuor dal mondo anglo-sassone, conoscessero.

Tra gli studiatissimi dell'ottocento americano è, naturalmente, Walt Whitman. La Francia, non contenta di aver dato sull'argomento, tra l'altro, una delle opere sinora più interessanti e profonde, l'*Étude* di Valéry Larbaud, del 1914, ha presentato nell'aprile scorso un'antologia: Walt Whitman, *Œuvres Choiesies. Poèmes et Proses* (traduits par Jules Laforgue, Louis Fabulet, André Gide, Valéry Larbaud, Jean Schlumberger, Francis Viéélé-Graffin. Introduction de Valéry Larbaud, Parigi, Librairie Gallimard – Éditions de la Nouvelle Revue Française – 1930, pp. 319, Fr. 15).

Primo stupore: l'*Introduction* è quella stessa *Étude* di prima della guerra, ristampata e neanche aggiornata. In quanto al valo-

re di quello studio in sé, niente da dire: esso ha già un posto importantissimo nella bibliografia whitmaniana, e, insieme collo studio dell'inglese Basil de Sélincourt, pure del 1914, segna una data nell'indirizzo delle ricerche di letteratura americana. Solamente stupisce come, nel gran risveglio di studi nordamericani del dopoguerra, per una antologia a cui han collaborato scrittori eminenti non si sia saputo far di meglio che andar a ripescare un articolo il quale, salva sempre la sua importanza storica, rimane per noi attualmente superato.

Concludeva, infatti, l'*Étude* nel maggio del '14: «Nous n'avons pas cherché à définir la poésie de W. W. Nous avons voulu seulement mener nos recherches sur la ligne où le poète et le poème se rencontrent». E queste ricerche avevano ormai assodato diverse cose d'importanza storica: che, per esempio, gli studi whitmaniani si dividono in due periodi: precritico e critico; e che il primo di questi periodi si divide a sua volta in recensioni e scritti apologetici. Questa destinazione, per lapalissiana che sembri oggi, al principio del secolo ebbe poco meno che l'effetto di un fascio di luce gettato sul mare in burrasca della questione whitmaniana: caos di apostoli, di pseudofilosofi e di grammatici che, a proposito del «buon poeta grigio», discutevano ancora di banalissime sublimità speculative e di stile elevato od umile. Ed altre penetranti osservazioni, non più solo di valore storico, trovi in questo articolo, come la seguente (contro gli apostoli): «...le poète ne peut pas se libérer de l'art, qui est sa libération même» oppure «il faut oser le dire, il est homme de lettres». O, ancora, parlando di Walt Whitman in vecchiaia, coraggiosissimamente: «Evidemment, il baissait, physiquement et intellectuellement». Ma, come ho detto, Valéry Larbaud si fermava qui.

Ora, «définir la poésie de W.W.» era veramente il compito nuovo, quello che, fuori dalla Francia, qualcuno, senza riuscirvi, ma pur con analoghe direttive, aveva già tentato (John Bailey, *Walt Whitman*, Nuova York, Macmillan, 1926) quello che la

Francia pareva designata ad assolvere. Non c'era che da continuare per la via aperta da Larbaud.

Si dirà che le *Œuvres choisies* han voluto essere principalmente un'antologia. E va bene. Venendo all'antologia c'è di peggio.

Dai pezzi scelti ho cercato invano di comprendere quale principio abbia guidato il raccoglitore, ma più ci penso e più vedo che un raccoglitore non c'è stato. Ciascuno degli eminenti collaboratori ricordati nel frontespizio deve aver mandato tradotte quelle pagine che più lo ispiravano, o su cui per una ragione o per l'altra s'era fissato, e quel che ne è venuto fuori è un po' l'abito d'Arlecchino.

Moltissime pagine, non soltanto famose ma davvero riuscite sono state trascurate, come *The Ox-tamer*, come *Out of the cradle endlessly rocking*, *When lilacs last...?*, come gran parte del *Song of Myself*. Troppe foglie secche invece rimangono: il *Song of the Exposition*, *A Song for the Occupation* e il *Song of the Answerer*. Stonature evidenti, poi, nell'economia del lavoro: una delle sezioni del libro, *Calamus*, è riportata per intero: bello e brutto, alla rinfusa; mentre le poesie della vecchiaia: *Song of Parting*, *Sands at Seventy* e *Good-bye, my Fancy* sono del tutto assenti.

È ottima invece e molto opportuna, l'appendice di brani scelti dalle prose: fatica particolare, questa, di Valéry Larbaud. Sorprende che questo critico, certo il whitmaniano più competente e intelligente del gruppo, non abbia fatto sentire di più la sua mano nella scelta dai *Leaves of Grass* e, soprattutto, non abbia sentito lui il bisogno di riprendere il problema, di cui si è parlato, con un saggio d'indirizzo più moderno.

Nessuna novità dunque porta l'odierna antologia, se non come indice dell'interesse che continua a suscitare questa straordinaria figura di poeta, ispiratrice di non pochi scrittori viventi degli Stati Uniti di cui due, almeno, cospicui: Carl Sandburg e Robinson Jeffers. Forse, a quell'antologia saran sempre preferibili le improbe e oneste fatiche del Bazalgette in Francia e del

Gamberale da noi, che hanno, malgrado qualche errore di interpretazione dovuto alla mole della impresa, almeno il pregio di lasciare la scelta all'intelligenza e al gusto del lettore, che è il miglior modo di fare le antologie.

E lo studio che interpreti a noi moderni la poesia whitmaniana rimane ancora da scrivere.

ROMANZIERI AMERICANI – È fuori dubbio che gli scrittori americani viventi ce li hanno rivelati i francesi, specialmente l'editore Kra e la «Nouvelle Revue Française». L'importanza di questo fatto non è ancora abbastanza riconosciuta, benché spesso i nostri recensori s'informino molto rapidamente sul *Panorama* del Michaud e poi protestino contro il malvezzo italiano di passare sempre per Parigi. Ma basta colle malignità. Volevamo dire che l'importanza culturale di questa scoperta di tutta una letteratura sarà in futuro, crediamo, forse l'ultimo ma non certo il minore dei vanti di quell'enorme centralino letterario che per tanto tempo è stata Parigi.

Però, leggendo *Les Romanciers Américains* (Parigi, Kra, 1931, pp. 414, fr. 18) abbiamo detto: basta. La cosa si è fatta troppo disinvolta. I francesi sono informatissimi e hanno i letterati americani per casa che rivedono loro le bozze; non fanno quindi errori materiali. Ma presentarci tutta una generazione di romanzieri, e romanzieri del polso e del respito di quelli dell'U.S.A., attraverso una manciata di novelle, scritte la maggior parte nelle ore d'ozio di quegli artisti, è esagerato. Il libro, non solo non dà – come del resto ogni antologia che si rispetti – un'idea della letteratura in questione, ma neanche credo riuscirebbe a invogliare, chi non ne fosse già appassionato, a mettersi alla fonte viva.

Dalla brutta presentazione tipografica, priva di ogni gusto, si va alla scelta di traduzione priva di ogni unità, poiché – secondo il bel modo che va pigliando piede laggiù – il libro è stato fatto da una cooperativa nella quale, dato che le persone di gusto sono

sempre rare al mondo, abbondano i pennaioli. Togliamo Bernard Fay che traduce e introduce con novità ed eleganza – le prefazioni alle *short-story* di Anderson e a quella di Gertrude Stein sono veri e propri saggi che dicono *qualcosa* – togliamo lui e Régis Michaud e, per amor del nome, André Maurois; tutti gli altri hanno fatto prefazioni per lo meno banali, che parrebbero roba da manuale, se già non fosse robbaccia da giornale.

Ma la faccenda della presentazione di una *novella* per dar l'idea del *romanziero*, resta la gran trovata del libro. Noi – che siamo immuni da questo peccato – possiamo trovare in ciò motivo di riflettere, senza il nostro solito timido atteggiamento dinnanzi agli stranieri. Potrebbe darsi che fosse il momento di raddoppiare di energia qui in Italia e di tradurli noi, interi, i libri.

DANIEL DEFOE, SCRITTORE CONTEMPORANEO. – Alberto Rossi in questa sua versione di *The Life and Adventures and Piracies of the famous Captain Singleton* (*Il capitano Singleton* di Daniel Defoe, Milano, Nuova Bibl. Amena Treves, 1932, pp. 439, L. 5) – trascurato sinora da noi – cerca di rifare nella nostra lingua un libro che ci riporti alla tradizione classica più solida e squisita, e insieme interessi, per una tal quale identità di motivi, il nostro franco gusto di avventure vissute. Con la narrazione di tutta una traversata dell'Africa quant'è larga, e in generale delle imprese di un coscienzioso pirata settecentesco, quest'opera ci richiama, e con due secoli d'anticipo, per lo meno a Jack London, alla situazione, cioè, dell'uomo abbandonato alle sue sole forze in mezzo alla brutalità della natura; ma da essa, come già da *Robinson Crusoe* sono assolutamente assenti quelli che vorrei chiamare i toni forti della più moderna letteratura esotica: la retorica, non sempre discreta, dell'avventura per l'avventura, della lotta e del rischio. Classica è invece in questo libro la virtù di vedere i fatti senza sfocature di passio-

ne: ad esempio, invece dei paurosi paesaggi d'Africa Centrale che tanto vistosamente ci potevano commuovere sulla sorte del gruppetto disperato dei viaggiatori, troviamo nel libro continue e nude statistiche di viveri, interminabili computi di tempo e resoconti tecnici di tentativi che, a non intendere nel loro valore di classica virilità dinnanzi alle prove, si rischia di trovare noiosi.

A parte il diverso senso dello stile, io credo che i romanzi del De Foe, e questo in particolare, siano sullo stesso livello d'arte dei *Commentari* di Cesare. Alberto Rossi – della cui competenza e coscienza di traduttore non è nemmeno da discutere – ha però fatto, dominato da quest'ideale di sobrietà d'altri tempi, un tentativo pericoloso. Partendo dalla convinzione che il mondo apparentemente trascurato e povero del Defoe sia invece la quintessenza dello stile, egli ha voluto riprodurre di questo stile non solo gli elementi durevoli, come l'irregolarità nervosa e la potenza nella semplicità, ma anche ciò che in esso – come in ogni altro, del resto – è caduco: il colore del tempo, il sapore – solo per noi – arcaico. Quando tutto si è detto, il tentato stile settecentesco di Alberto Rossi non è nulla più di un raffinato esercizio letterario; la conseguenza, credo, di quest'insistente ricerca di buone lettere e di tradizione, che tanta popolarità gode adesso tra noi. È da notarsi, però, che l'ottimo gusto ha trattenuto sempre in questo lavoro Alberto Rossi dallo scrivere pagine archeologiche. La sostanza della sua traduzione – esclusi qualche «deplorazione», qualche «artiere» e qualche «bisogna» un po' eccessivi – non è poi altro che un saporoso frutto toscano, come è fortuna trovare ai nostri tempi in simili lavori. E questo, di Alberto Rossi, non è da discutere per il risultato, ottimo malgrado tutto, ma per l'intenzione. Squisitezze come la sua, di rapportare storicamente la lingua di una traduzione al tempo di composizione del testo, non vanno accettate per principio. A maggior ragione, poi, nel caso di uno scrittore come Defoe, che è stato tutto, tranne un letterato.

SCRITTORI ANGLO-AMERICANI D'OGGI – Troppo notevole era l'opera di diffusione e volgarizzazione in Italia delle lettere inglesi, svolta sinora da Carlo Linati, perché l'annuncio di questo libro (Carlo Linati, *Scrittori anglo-americani d'oggi*, pp. 259, L. 10) non suscitasse una certa attesa.

I saggi che compongono il libro sono semplicemente, a confessione dell'A., «dei rapidi resoconti, dei profili estemporanei». Questa dichiarazione preliminare è onestà da parte dell'A., ma vien da chiedersi allora se era proprio il caso di ristampare scientemente in volume un gruppo di resoconti e di profili, dei quali il meglio che si possa dire è che sono al massimo discreto giornalismo. E veda l'A., del giornalismo hanno anche talvolta l'affrettata informazione e l'inesattezza dei dati – non sovente, ma talvolta. Per es., l'anno di pubblicazione di *Point counter point* e la faccenda che il *Pequod*, in *Moby Dick* di Herman Melville, sia un piroscifo.

Ma queste sono sciocchezze. Vorrei piuttosto, dopo aver riconosciuto la vivacità schietta con cui l'A. sa riassumere un'opera di un poeta (cfr. *Paganìa e nuovo mondo*), o narrare una biografia (cfr. *Gordon Craig, Uno che ha fretta, Ritratti Vittoriani*), vorrei piuttosto dire un momento di quel che mi pare il vizio organico della critica, che dai nostri competenti ci viene attualmente presentata sulla letteratura nord-americana.

Al massimo da una mezza dozzina d'anni soltanto si parla e si discute in Italia di scrittori viventi degli Stati, ed è accaduto in questo campo quel che è parallelamente accaduto nel campo cinematografico. Scoperto che il cinema è un'arte, una quantità di persone – letterati – si son buttati a trattarne colla massima disinvoltura e impreparazione. Scoperto che gli Stati Uniti oltre a prodotti industriali mettevano fuori libri di qualche interesse, un certo numero di letterati italiani si è accollata l'impresa di tenercene informati. Intendiamoci. Nel cinema si sta peggio. In fatto di critica sui nordamericani, tutto quel che ci è capitato è che scrittori

provati, cresciuti sopra la letteratura inglese, hanno creduto di dover includere anche i nuovi venuti nel loro registro.

E, tutto sommato, è poco male finché di America ci parla uno scrittore del gusto di Carlo Linati, ma quando si scende tra i gregari la cosa degenera.

Tornando a Linati, dicevo che il suo libro contiene vivaci notizie su molti dei principali libri inglesi di questi ultimi anni – particolarmente importante appare la definizione della Woolf, come quella che taglia al piede molti entusiasmi apocalittici e riduce la fine scrittrice a quel che essa è veramente: una sensibilissima *essayist*; ma nell'insieme ho riportata l'impressione che, almeno tra gli americani, l'A. si muova un po' troppo svelatamente e in superficie. Si veda per questo la recensione dell'*Anthologie de la Nouvelle Poésie Américaine*. In questo saggio, che poteva riuscire un bel panorama informativo delle rivelatrici personalità poetiche d'oltremare, l'A. non ci ha saputo dar altro che cinque maligne pagine d'incomprensione e di banalità. Su Sandburg, su Lee Masters, su Robinson Jeffers, i giudizi emessi non sono altro che stralci delle già sparute informazioni che precedono i brani nell'*Anthologie*.

Qui l'A. non era informato. Dico *informato* in un senso che va oltre la lettera, poiché può anche darsi che egli abbia letto Lee Masters o Sandburg, ma quel che non si dà affatto è che si ritrovi in mezzo a questa gente, ed abbia il senso delle proporzioni nei loro valori, abbia insomma la specializzazione, non materiale, ma quella che nasce da una simpatia vissuta.

Cerchereste invano in questo volume saggi sui più grandi e più schietti scrittori degli Stati. Uniche eccezioni forse: il profilo *Paganità e nuovo mondo* – sunto di un libro –, le poche parole *en amateur* su *Babbitt* e il discorso su Hemingway. Non che si voglia qui catechizzare l'A. su quali debbano essere i suoi argomenti, che anzi egli comincia dall'introduzione a dichiararsi un dilettante, «un informatore *sui generis*», ma certe assenze sono pure rivelatrici.

Quasi tutti gli americani trattati nel libro appartengono alla colonia europea: Ezra Pound, T. S. Eliot, i Fuorusciti, Carnevali, ecc.: scrittori spaesati, tormentati, parigi o londonizzati, che si rivelano una delle faccie [*sic*] più transitorie dell'America attuale. Ma restano nomi come Dos Passos, Jeffers, Wescott, Lindsay e, per risalire agli anziani, Lee Masters, Cabell, Anderson, Dreiser, ecc. Questi era più difficile «vederli». L'A. è invece anche troppo disinvolto tra i suoi decadenti inglesi o americani (cfr. *Richard Aldington e Thornton Wilder*).

Carlo Linati non ha avuto bisogno di uscire dall'Europa per scriverne, ma il male è appunto questo: che dell'America ha considerato seriamente soltanto quella parte che si è venuta a sfalsare in Europa, guastandosi così la visuale un po' verso tutti, gli schietti e gli sfalsati.

GIUSEPPE PREZZOLINI, *Come gli americani scoprirono l'Italia (1750-1850)*, Milano, Treves, 1933, pp. XI - 305, L. 12.

Naturalmente questo libro non poteva riuscire ad altro che a meglio spiegarci qualche aspetto dello spirito nordamericano del tempo in questione (1750-1850), e attraverso questa ricerca gettar luce su atteggiamenti di questo popolo più recenti. Negli innumerevoli stralci di lettere, diari, articoli e memorie, tradotti e commentati da Prezzolini, ci parlano direttamente delle loro esperienze italiane i tipi più vari di cittadini e cittadine dell'Unione, che nei cent'anni contemplati capitarono a passare o dimorare in Italia.

Mi stupisce molto che il Prezzolini si sia proposto col suo libro di mostrare «oltre all'origine di alcuni giudizi o pregiudizi americani sul popolo italiano» anche «attraverso quello che quei viaggiatori avevano visto e riferito [...] il cammino percorso dall'Italia in un secolo» (p.X). Né mi fermerei oltre su questa, che potrebbe anche parere una semplice amorosa presunzione di chi per com-

pilare un libro ha tanto letto e sfogliato e ricercato in opere spesso soltanto manoscritte, se questo sentimento non si fosse invece trasformato, nella stesura dell'opera, in un'eccessiva preoccupazione per il buon nome dell'Italia di un tempo, talvolta a torto o a ragione offeso; un'eccessiva sensibilità – scanzonata, ma pur sempre eccessiva – per tutto il bene ed il male che di noi i bravi americani sono andati dicendo. Fa insomma un po' l'effetto, il Prezzolini, quando parla lui tra gli stralci, di costringere troppo l'Italia, la coscienza italiana, a specchiarsi gelosamente in questa passata pubblica opinione d'oltremare; e troppo è visibile la sua compiacenza, la sua esagerata noncuranza, quando il responso su qualche fatto o istituzione o personaggio nostro sia per riuscire favorevole; e allo stesso modo, quando ci si avvicini a qualche nostra debolezza o macchia, troppo presto e con troppa ostentata onestà egli previene l'americano nel metter giù il riconoscimento, la confessione, il cordoglio. Tutto ciò dà allo stile del commento un che di petulante e di piccino, che un poco intacca la buona ossatura d'informazione e di analisi che c'è sotto.

Questo tono, che in altra sede poteva fors'anche trovare una scusa, è in chiaro contrasto con la realtà del libro che, come ho premesso, è essenzialmente di svelarci individui americani di cent'anni fa. Individui e americani, non una qualunque generica Italia. Infatti, che cos'altro possono dirci le osservazioni o meditazioni, su cose e casi d'Italia, di gente che, come questa, parla dell'Italia frammentariamente, senza essersene fatto un oggetto essenziale di pensiero e di studio, qualcuno da puro dilettante, qualcun altro da persona che ha seri principi, ma tutti sono un po' per caso, di passaggio? Vi sono sì certi filoni ideali come il pregiudizio puritano, il gusto accademico e altri, ma la prova della loro insufficienza, la prova cioè dell'impossibilità di costruire razionalmente i documenti della presunta scoperta americana dell'Italia, sta nella struttura tutta esterna, tutta empirica, che il Prezzolini è stato costretto a dare alla materia del libro. Si vedano

i titoli dei capitoli: *Fastidi e pene dei viaggiatori americani in Italia*, *Visite a scrittori*, *La donna e la famiglia italiana*, *Scienziati e istituzioni sociali*, ecc. L'interesse vero degli stralci trascelti, che il Prezzolini così bene e chiaramente traduce è, ripeto, quello di presentarci certe significative figure americane dal modo come esse reagiscono a determinati problemi che solleva in loro l'esperienza dell'Italia. S'intende, tutte le volte che la citazione valga la pena, che non è sempre il caso. E non di rado è anche molto felice l'analisi, il richiamo, la generalizzazione, che di una pagina, di una sentenza, di un atteggiamento il Prezzolini fa, con la sicurezza di chi la cultura americana del secolo scorso conosce non solo superficialmente.

Il maggiore interesse del libro – e credo che di ciò sia conscio anche Prezzolini – l'hanno piuttosto le pagine tradotte che non quelle di commento; è incredibile con quanta vivezza certe figure di americani ci sian rievocate in queste loro parole, sovente buttate giù senza preoccupazione letteraria. La parte del leone la fanno, anche per la lunghezza delle citazioni, i soliti grandi nomi: per esempio Washington Irving, che però di tutti mi riesce il più letterato nella sprezzatura e festevolezza delle sue osservazioni; oppure lo storico George Ticknor, che prende molto sul serio la sua missione, di agente intellettuale, in favore dei due paesi, e viene presentato a tutti i personaggi presentabili, politici o letterati, e di tutti ci tiene a lasciare un ritratto coscienzioso; o Margaret Fuller-Ossoli, mazziniana fervida e precorritrice, per certi aspetti, del tipo, ormai involgarito, di donna anglo-sassone che corre i paesi latini in cerca della «libertà» e della «vita reale»; o Thomas Jefferson, contrabbandiere di riso dagli stati sardi e giudice severo dell'immoralità italiana e, in generale, europea. Ma il libro rivela tutta una folla di personaggi minori (artisti, *clergymen*, avvocati, scienziati, spose, ecc.) che, sia pure per una fuggevole pagina, trovano dinnanzi all'esperienza italiana la nota felice, propria, il loro qualcosa da dire. Per esempio, il poeta Bertrand Taylor,

divertito dal frastuono e dalla cordialità di una trattoria italiana (p. 11); il pastore e poi prete John Thayer che s'interessa della religione cattolica «per la stessa ragione per la quale avrebbe avuto piacere di conoscere la religione maomettana, se si fosse trovato a Costantinopoli anziché a Roma» (p. 90); e quel John Erving che esalta nella Repubblica di S. Marino l'ideale tra i governi europei (p. 175)<sup>1</sup>.

Ci sarebbe da rifare il libro, a toccare tutti questi tipi, appunto perché il libro non è riducibile ad una unità e – compilato e commentato con un certo spirito e assetto esteriore – resta pur sempre un libro di erudizione. Non è però da tacere che intorno a certe figure e a certi problemi il Prezzolini ha saputo ben costruire la sua materia, le testimonianze dirette che cita, e scrivere un commento che non è semplice illustrazione, ma vera e propria interpretazione. Come esempio di buona impostazione di un problema, si vedano i capitoli sui protestanti e sui cattolici americani in Italia (il III, IV e il V); come ottima presentazione di figure, oltre ai passi che riguardano quelle già accennate, si veda il capitolo XI *Amicizie e ispirazioni*, dove con spirito e penetrazione sono presentati i profili dei vari inglesi in Italia (Byron, Shelley, Scott, Thackeray, i due Browning), lasciatici da americani.

Mi è spiaciuto però trovare il noto contrasto tra la cosiddetta praticità-efficienza d'America e la cosiddetta indolenza-saper vivere d'Italia risolto con la vieta generalizzazione etnica: «...occorre aver dietro di sé una civiltà per poter godere delle cose, in quanto il piacere nasce da un'attività mentale che consiste in associazioni d'idee ed in ricordi; e come potrebbero esistere in coloro che agiscono soltanto per scopi pratici e quindi si dimenticano subito ciò che hanno fatto e passano immediatamente a ciò che

<sup>1</sup> E il fatto che quest'ultimo sia ritornato per suo conto alla posizione ideale dei predecessori, magari da lui ignorati, risorgendo in lui un problema di formazione culturale americana, non è il meno significativo.

resta da fare?» (pp. 237-238). Tanto più che a p. 182 il Prezzolini aveva già citato una pagina di G. Curtis, simpatico e un poco ingenuo tipo di semi-artista, dove ricompariva in tono nostalgico il fortunato mito americano (e, già prima, inglese) di un mezzogiorno «lento», di una Napoli «terra del proprio comodo», «isola dei mangiatori di Loto». Ora, l'esperienza della cultura americana più recente, che il Prezzolini di certo possiede, deve rendere cauti su questi problemi e – penso a nomi come Thoreau, Whitman, Anderson – mostrare come la tendenza a crearsi un paradiso reale in terra, con questi caratteri della lentezza, della noncuranza indolente, della fantasticheria, che distinguerebbero tutto un popolo, è andata sempre allargandosi e, possiamo dirlo, approfondendosi negli Stati, incorporando in sé altri problemi, come quello «nazionale» del sesso, dell'inibizione, della «proibizione» e quello del bisogno di una tradizione culturale indigena più antica che non sia dato a quegli studiosi di godere. Occorre quindi esser prudenti o esagerare, se mai, nell'altro senso, e provar a dire che il vesato contrasto etnico tra efficienza e indolenza non esiste, e l'indolenza, il saper vivere e la noncuranza sono, nella forma particolare che qui c'interessa, attributi proprio dello spirito americano, tant'è vero che è stato questo popolo a inventarne e scoprirne l'ideale a contatto con noi e, in genere, coi mediterranei.

WILDE – Questo (Aurelio Zanco, *Oscar Wilde*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1934, pp.231, L. 14) non è ancora il libro su Oscar Wilde. L'autore si propone di uscire dalla confusione di critiche estetica e morale che ha imperversato sinora intorno al suo scrittore – e fa bene – ma, nell'esame metodico delle varie opere, al moralismo dei predecessori sottentra, mi pare, niente più di una semplicistica alternativa di poesia e non poesia. Invece della biocritica pettegola e polemica degli altri, lo Z. ci dà una classificazione in biografia spirituale delle opere, che quasi mai scende

troppo a fondo e s'accompagna con un'analisi convincente, ma discrimina il bello e il brutto, il vero e il falso, con un'applicazione di schemi per lo meno meccanica. Si vedano i passi salienti del commento alla *Ballad of Reading Gaol*; «...Il verso diventa melodioso e suasivo, necessario e naturalistico strumento ad esprimere ciò che il poeta sentiva. Il pensiero e le sensazioni dell'artista si sviluppano senza sforzo apparente, portandoci a quell'acme di commozione poetica che cancella in noi il ricordo degli intervalli di grigiore in cui ci siamo imbattuti» (p. 216). «...Di versi simili non ne esistono in grande abbondanza nella letteratura del mondo; in rapporto poi agli antichi *Poems* del Wilde essi rappresentano, più che una evoluzione, una rivoluzione. *La ballata del carcere di Reading* quasi ci rende grati al dolore umano che le dette forza e alimento» (p. 218). Oltre tutto, questo è gergo estetico che sa di componimento liceale.

Ma Oscar Wilde non è soltanto un poeta; anzi – per *Salomé*, le *Fiabe*, e la *Ballad* attendiamo tuttora un giudizio risolutivo che almeno delle prime faccia giustizia – non è quasi un poeta, e quel che conta di lui sono le *Intentions* e le *Commedie*. Questa preminenza data alle opere dialogiche e paradossistiche del Wilde, e in genere un discreto senso del valore rispettivo di quanto il Wilde ha scritto, sono pregio dello studio di Zanco, e si spererebbe di trovare su queste buone fondamenta una più agile e sottile costruzione d'analisi che riordinasse, sceverasse, chiarisse, comprendesse a fondo insomma. Ma, come la classificazione delle opere del Wilde non è originale dello Z., che anzi più all'antica tiene alte parecchie cose (*Salomé*, le *Fiabe*) che altri hanno ormai poste in secondo piano, così, tranne che per il *Critic as Artist*, dove la natura stessa del problema, trito in Italia, obbligava alla sottigliezza, lo Z. se l'è cavata sunteggiando e sentenziando. Ecco tutta l'analisi dell'*Importance of being Earnest* che pure è il «capolavoro dell'umorismo wildiano»: «...Con la nuova commedia lo scrittore si scrolla di dosso gli elementi che egli aveva già messi in luce

e si libera delle catene che egli stesso si era imposto, creando un'opera piena di freschezza e di novità dalla quale sono spariti non solo i trucchi teatrali cari al sentimentalismo a buon mercato del pubblico per cui il Wilde lavorava, ma anche gli atteggiamenti più graditi al Wilde medesimo, e, primo fra tutti, la sua mania del paradosso (?). Nelle tre commedie precedenti il Wilde, pur dando scarsa importanza alla trama prescelta, aveva tuttavia lusingato il prevalente gusto sentimentale e retorico di un pubblico segretamente disprezzato; in quelle commedie il gioco dello spirito era quasi una rivalse dell'autore che si vendicava per esso di una costrizione che egli immaginava imposta dall'orientamento intellettuale britannico. Ne *La importanza di fare sul serio* («commedia triviale per persone serie»), il Wilde dà battaglia aperta; se aveva vinto per tre quarti con un braccio legato, vinse intieramente ora che il gioco della sua fantasia era pienamente scatenato. *L'importanza di fare sul serio* è il capolavoro, ecc...» (p. 183).

Non è lo Z. un uomo che sragioni. Dice sempre, o quasi, cose sensate e garbate e chiare. E non ha ceduto alla tentazione di darsi alla ricerca delle fonti del suo autore, che per lui, ben informato, sarebbe stato un facile e vistosissimo lavoro. Ma tutto il suo stile, tutto il suo pensiero sanno di un'approssimazione troppo giornalistica, sentono un che di provvisorio, di non approfondito, che è troppo facile e scolastico. E se il libro non riesce ozioso alla lettura, è per via delle ampie, abbondanti, ben tradotte citazione wildiane, che a ogni pagina danno una vita e un interesse. Di questa larghezza bisogna lodare lo Zanco.



# Aspetti della narrativa di Cesare Pavese: *Dialoghi con Leucò - La luna e i falò*<sup>1</sup>

ANNA PASTORE

È ben conosciuto l'ultimo messaggio lasciato da Cesare Pavese: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi»; lo annota sui *Dialoghi con Leucò*, il suo testo più difficile e meno fortunato, ma da lui stesso definito – in un'intervista rilasciata alla radio nell'anno stesso della sua scomparsa – quello «più significativo»<sup>2</sup>. Certamente in nessun altro ci si interroga con tanta altrettanta incisività sui grandi temi che riguardano da vicino la dimensione umana: l'essenza della vita e della morte, il destino, le ragioni dell'amore e della sofferenza. Non a caso affronta questi argomenti ricorrendo ai miti, che tentano di spiegarli. Buona parte delle difficoltà di lettura insite nel testo dipende dall'alto sostrato culturale che lo sorregge e dal fatto che esso viene dall'autore rielaborato in termini personali. I miti, infatti, vengono di volta in volta considerati in prospettiva diversa da quella conosciuta, oppure integrati con episodi inediti; non meno importante appare la scelta del dialogo, caratterizzato da uno scambio di argomentazioni serrato grazie alle possibilità drammatiche di questo genere<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Le citazioni del presente sono state tratte da C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi 1998 e ID., *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1999, entrambe ristampe delle *editiones principes* uscite per gli stessi tipi, rispettivamente nel 1947 e nel 1950.

<sup>2</sup> La predilezione dello scrittore per i *Dialoghi con Leucò* è attestata anche in una delle sue ultime lettere, scritta la vigilia del suicidio, dove lo presenta come «un libro che nessuno legge e, naturalmente, è l'unico che vale qualcosa». (lettera a Nino Frank, Torino, 25 agosto 1950, in C. PAVESE, *Lettere*, Torino, Einaudi, 1966: vol. II (1945-1950), a cura di I. Calvino, p. 568.

<sup>3</sup> Dell'originalità anche stilistica di questo lavoro era ben consapevole lo stesso Pavese, che annotava nel suo Diario in data 28 luglio 1947: «I Dialoghetti conserva-

Anche il titolo ha una sua importanza: Leucò è Leucotea, la divinità marina protettrice dei marinai il cui nome significa «la Dea Bianca»; era stata donna mortale, inclusa tra le signore dell'Olimpo dopo una vicenda terrena straziante, che l'aveva vista perseguitata e resa folle da Era per aver accolto e allevato Dioniso. In Leucotea, mortale e immortale, donna e dea, c'è la sintesi dei temi del libro, nel quale spicca la radicale diversità tra le due condizioni – umana e divina – delle quali, va notato, nessuna è preferibile all'altra. Forse il dialogo più significativo a riguardo è *L'isola*, che ha come protagonisti Odisseo e Calipso. L'eroe vorrebbe tornare a casa, compiere un viaggio che approdi a una meta, la propria; la signora di Ogigia preferirebbe trattenerlo con sé, donandogli l'immortalità, che consiste nel rinunciare al futuro: immortale è «Chi non conosce più un domani»: non quindi chi non teme di morire, bensì «Chi non spera di vivere», chi rinuncia per sempre a cercare una logica che non c'è, in base alle parole di Calipso.

A questo però Ulisse non si rassegna; non accoglie, non può, l'invito della dea a «posare la testa e tacere»<sup>4</sup>: «Io non posso accettare e tacere»<sup>5</sup>: non accetta di restare in un orizzonte chiuso come quello di Ogigia, ma deve andare; Ulisse è per eccellenza il viaggiatore, anche temerario, che tenta un «volo folle», ma comunque irrinunciabile, deve intraprendere un viaggio che lo porti a trovare sé stesso: «Quello che cerco l'ho nel cuore, come te»<sup>6</sup>; e crede fermamente nell'opportunità di scoprirlo, che equivale a dare un

no gli elementi, i gesti, gli attributi, i nodi del mito, ma ne aboliscono la realtà culturale radicata in una storia d'innesti, calchi, derivazioni ecc. (che li rende comprensibili). Ne aboliscono pure l'ambiente sociale (che li rendeva accettabili agli antichi). Quello che resta è il problema, che la tua fantasia risolve» C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, *Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 1952, pp. - 306).

<sup>4</sup> C. PAVESE, *L'isola*, in *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. [99]-103; qui: p. 101, per questa e per le citazioni immediatamente precedenti.

<sup>5</sup> *Ivi*. p. 103

<sup>6</sup> *Ibidem*

sensu alla vita mortale, a una condizione impastata di speranze, rinunce, delusioni, sofferenze, morte e ricordi<sup>7</sup>.

In un altro dialogo, *Le streghe*, la memoria è, foscolianamente, il mezzo con cui scampare alla schiavitù della morte. Così si esprime Circe: «L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che lo porta e il ricordo che lo lascia. Nomi e parole sono questo»<sup>8</sup>. Nel dialogo *Gli uomini*, Cratos e Bia – *il Potere e la Forza*, divinità che sempre accompagnano Zeus – aggiungono che essi «sono poveri vermi ma tutto tra loro è impreveduto e scoperta. [...] Soltanto vivendo con loro e per loro si gusta il sapore del mondo»<sup>9</sup>. Nel brano *Il mistero*, Dioniso e Demetra sottolineano la grandezza dei mortali, legata al loro limite. Proprio perché finiti nel tempo e nello spazio gli uomini hanno bisogno di definire: danno un nome alle cose, una durata alle azioni, e così facendo rendono concrete, davvero reali, inscritte nella storia, effettive benché effimere; le sottraggono a una eternità indistinta, senza colore, e le fanno vivere (quindi morire, come vedremo meglio in seguito). «Dappertutto dove spendono fatiche e parole nasce un ritmo, un senso, un riposo»; «Anche il loro morire è qualcosa»<sup>10</sup>, perché prima hanno vissuto. Gli dei non vivono, e neppure muoiono; permangono in una dimensione sospesa, di rinuncia all'azione; non propriamente inetta, ma statica, è quella della «divina indifferenza» rappresentata dal sorriso. È questa l'immortalità, che si identifica nell'altissimo prezzo pagato per averla, e anche per questo appare relativamente desiderabile<sup>11</sup>; essa garantisce l'assenza del dolore, ma implica anche l'assenza di quel

<sup>7</sup> In merito a questa tematica e alle sue implicazioni si veda anche la poesia Ulisse in *Lavorare stanca*, (C. PAVESE. *Le poesie*, a cura di M. MASOERO, introduzione di M. GUGLIELMINETTI, Torino, Einaudi, 1998, p. 56).

<sup>8</sup> C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. [111]-117; qui pp. 116-117.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. [143]-174; qui p. 147.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. [149]-154; qui p. [151].

<sup>11</sup> È indicativo il dialogo intitolato *Il lago*: *Ivi* pp. [105]-109.

sentimento per eccellenza che è l'amore, il quale comporta dono di sè e sollecitudine per l'altro. In *Il fiore*, Eros e Thánatos parlano del fanciullo Iacinto, che aveva attratto Apollo, dio del sole, con la sua avvenenza e cordialità. Insieme a lui era rimasto sei giorni, entrando in una pericolosissima domestichezza, che l'aveva illuso di poter fare le stesse cose del dio, come giocare col sole; così era rimasto ucciso, senza che Apollo intervenisse. E non è un caso che questo mortale sia un fanciullo.

Quella dell'infanzia è giudicata, nella stessa prospettiva di Leopardi, l'età più felice in assoluto per gli umani, perché sono inconsapevoli del limite, dei prezzi che si devono pagare per diventare adulti: «Fin che l'uomo non sa, è coraggioso»<sup>12</sup>; si trova quindi in una condizione affine a quella degli dei: questi ultimi non sanno perché hanno rinunciato a sapere, i giovani perché non hanno ancora saputo, non hanno fatto esperienza delle cose e del mondo.

Il tema ricorre particolarmente nel dialogo *I due*, che ha come protagonisti Achille e Patroclo la vigilia della morte di quest'ultimo<sup>13</sup>: «Da ragazzi si è come immortali, si guarda e si ride. Non si sa quello che costa. Non si sa la fatica e il rimpianto. Si combatte per gioco e ci si butta a terra morti. Poi si ride e si ritorna a giocare<sup>14</sup>». Così parla Achille, ma Patroclo non sembra consapevole di quanto egli dice, e replica che l'indomani andrà a battersi con l'armatura dell'amico: «Nulla potrà sfiorarmi. Mi parrà di giocare<sup>15</sup>». Questa inconsapevolezza sarà scontata duramente dal guerriero, che cadrà in battaglia perché l'infanzia è finita e la guerra non è più quella che si combatteva da ragazzi in una finzione, ma è una cosa reale, pertanto mortale. Nella morte si compie, esaurendosi, il destino della vita: questo tema ricorre in un tremendo dialogo,

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. [57]-62.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 62.

significativamente intitolato *La madre*<sup>16</sup>, la cui trama lascia percepire quanto i due aspetti della vicenda umana siano inscindibili. Protagonista del mito è il principe Meleagro, la cui esistenza dipende da un tizzone che la madre, Altea, non deve far bruciare. Divenuto adulto, Meleagro si mette a capo di uno stuolo di eroi per liberare il suo paese da un mostruoso cinghiale; partecipa alla caccia anche una donna, Atalanta, di cui il nobile è innamorato, pur essendo già sposo di un'altra. Egli infligge all'animale il colpo fatale, ma era stata la donna a ferirlo per prima, e quindi a preparare la sua fine: pertanto a lei offre le spoglie della bestia, uccidendo i suoi zii materni, assolutamente contrari all'idea di esargirle un dono tanto significativo, anche perché essi stessi avevano dato un contributo importante alla morte del cinghiale. Allora Altea, in un impeto d'ira, butta il tizzone fra le fiamme e fa morire il figlio; il suo destino era questo: crescere, diventare principe, sposarsi, per finire così.

Nel racconto mitologico, la madre e la sposa di Meleagro si suicidano; non così nell'elaborazione di Pavese, dalla quale si arguisce che Altea e Atalanta rimangono a vivere sotto lo stesso tetto: una delle ultime immagini del testo è quella di un focolare ben poco rassicurante, sicuramente molto diverso da quella consegnataci da certa tradizione letteraria, specie ottocentesca: «le due donne convivono senza parole, guardano il focolare, dov'è stramazato il fratello di tua madre e dove tu sei fatto cenere». Sono le parole del dio Ermete all'ombra di Meleagro, il quale risponde: «Ma allora perché ci hanno ucciso?» La replica, invece di placare il tormento, lo rende più inquietante: «Chiedi perché vi han fatto, Meleagro<sup>17</sup>». Echeggiando Heidegger, anche Pavese suggerisce che l'uomo è essere per la morte; la donna è il frutto più ricco e tremendo della vita mortale: cesura tra vita e morte, rive-

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. [51]-56.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 56 (per quest'ultima e per le citazioni immediatamente precedenti).

la l'una e l'altra all'uomo. Questo emerge particolarmente nel dialogo *L'inconsolabile*<sup>18</sup>, rilettura del mito di Orfeo e Euridice, nella quale il mitico cantore afferma di essersi voltato di proposito uscendo dall'Ade, avendo ben compreso che riportare la sua donna alla vita avrebbe significato avvelenare i suoi giorni – e i propri – con il terrore di dover morire. Orfeo capisce l'inconciliabile diversità tra le due condizioni e riconosce di appartenere alla vita: «Io cercavo, piangendo, non più lei, ma me stesso<sup>19</sup>». Cercare lei lo ha portato a trovare sé, vivo anche se destinato a morire: quindi si volta, scoprendo che non voleva più Euridice, segnata dalla morte.

È vero però che la memoria può garantire anche ai mortali uno scampolo d'immortalità: uno degli ultimi dialoghi, *Le Muse*, si svolge appunto tra Mnemosine ed il poeta Esiodo, a cui la dea dice: «tu sai cos'è vita immortale. [...] Tu sai che le cose immortali le avete a due passi. [...] Bisogna vivere per loro. [...] Prova a dire ai mortali queste cose che sai<sup>20</sup>». Alla poesia è affidato, quindi un estremo messaggio di speranza con cui illuminare «le opere e i giorni», privi di scampo ma non vani, degli uomini.

L'ultimo libro di Pavese, *La luna e i falò*, esprime in sintesi gli spunti cari all'autore, che vengono sviluppati nella maniera più irreversibilmente tragica a partire da quello che rappresenta il cardine dell'opera a cui rimandano gli altri: è il tema del ritorno, che collega il libro alla dimensione mitica dei poemi omerici e alla figura di Odisseo. Infatti quello del protagonista non è solo un ritorno al territorio dove era stato da bambino e da ragazzo, le Langhe, bensì il ricongiungimento a una radice a cui si appartiene, se si considera la fondamentale disposizione di Anguilla: egli infatti si configura come una sorta di antiodisseo dominato da un

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. [75]-80.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. [161]-166; qui p. 166.

sentimento di inappartenenza ontologica. Alcuni elementi biografici del protagonista corroborano questa interpretazione della sua figura: egli è un orfano abbandonato alla nascita; per antonomasia si configura come colui che è senza nome e tale rimane per una buona metà del romanzo, mentre successivamente viene identificato solo con il soprannome, Anguilla. Appare anche senza famiglia e senza punti di riferimento affettivi, dato che viene accolto in case diverse solo per motivi economici: da bambino presso la cascina di Gaminella perché garantisce un piccolo sussidio economico alla famiglia che se ne fa carico; da ragazzo viene inserito nella proprietà della Mora come lavorante. In nessun posto si colloca stabilmente, nessun luogo sembra il suo: eppure il «paese» è disperatamente desiderato da Anguilla «perché la sua carne valga e duri qualcosa più che un comune giro di stagione<sup>21</sup>».

Considerate le premesse, la partenza per l'America, dove effettivamente il protagonista si arricchisce e ha successo, dovrebbe sancire il suo riscatto, ma non è così. Anzi, la stessa avventura oltreoceano si risolve per lui in un sostanziale fallimento, e uno dei temi del romanzo è proprio quello del crollo del mito americano. Apparentemente gli Stati Uniti dovrebbero rappresentare un continente giovane, dove il termine «bastardo» può avere anche una connotazione positiva, indicando semplicemente un uomo che non ha una famiglia, un passato alle spalle, e «si farà» da solo. Ma non è così. Innanzitutto l'America non rappresenta un porto a cui approdare, un luogo dove mettere radici; lì infatti Anguilla non trova elementi di equilibrio profondo, quali l'amore, che Pavese, secondo una evidente proiezione autobiografica, fa concepire ad Anguilla come incontro con la donna della salvezza. Invece, le ragazze frequentate dal protagonista da un lato rappresentano al femminile il suo stesso disagio, dall'altro sono la prova

<sup>21</sup> C. PAVESE, *La luna e i falò*, cit., p. [7].

che egli ne è del tutto preda. In assenza dell'amore non ci sono neppure gratificazioni almeno in parte compensatorie; infatti dopo alcuni anni egli pensa di trasferirsi in Messico, stanco di una vita «brutta e provvisoria», dominata dalla nevrosi: «ero stufo di prevedere e di correre<sup>22</sup>».

Proprio il viaggio verso il nuovo paese, su cui si incentra l'undicesimo capitolo del libro, simboleggia la fine del sogno americano, inteso come possibilità di affermarsi in modo libero, vincente e gioioso; esso acquista, piuttosto, i contorni di un incubo, dal momento in cui Anguilla resta bloccato per una notte nel deserto della California, a causa di un guasto al motore del suo furgoncino. Il paesaggio spoglio assurge a metafora di un luogo insidioso, inospitale, abitato da presenze ostili come serpenti e scorpioni. Inoltre, l'indefinita estensione territoriale, più che dare l'idea di un'area da esplorare e conquistare, accresce il senso di disagio e causa un effetto paralizzante: è indicativa l'immagine dell'auto-mezzo bloccato tra gli sterpi e la paura di Anguilla nell'avventurarsi a chiedere aiuto. Gli Stati Uniti quindi nel romanzo non rappresentano il Paese delle grandi occasioni, del dinamismo e dell'azioni, ma piuttosto quello della stasi inquieta e dell'inettitudine senza speranza.

L'America è, soprattutto, la terra del cielo senza luna, quest'ultima, simbolo di prodigalità della ricchezza che viene, delle origini; rappresenta il luogo da cui tornare perché non offre nulla di quanto cerca. Il problema per Anguilla sta nel fatto che se ne era andato dalle Langhe perché lì non aveva trovato radici, era uno spaesato escluso dal consorzio umano. Approdare di nuovo in quelle terre dopo essersene inutilmente andato significa chiudere il cerchio della propria inappartenenza, sancire la propria condizione di spatriato. Ecco perché nel romanzo si avverte la disperata inutilità dell'arricchimento economico, elemento questo che, sul

<sup>22</sup> *Ivi*, p. [45].

piano narrativo, rimane in ombra, e per così dire staccato dal vero e proprio racconto. Ciò è tanto più significativo in quanto Anguilla sotto questo aspetto è un vincente: ha i soldi e al ritorno al suo paese potrebbe avviare qualche attività imprenditoriale che gli garantirebbe una posizione indiscutibilmente rispettabile e prestigiosa nelle Langhe.

Ma è chiaro da subito che non è così: «le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano più. [...] Quel che restava era come una piazza l'indomani della fiera, una vigna dopo la vendemmia<sup>23</sup>»: quest'immagine di sterilità ci dice che le Langhe non sono più quelle del passato, quelle i cui ritmi erano scanditi dalla luna e dai falò: nella tradizione contadina la prima rappresentava la prodigalità, l'abbondanza generosa, i secondi erano simbolo di fertilità e venivano accesi all'epoca delle feste paesane a scopo propiziatorio, perché i fuochi «svegliano la terra<sup>24</sup>».

«Le Langhe non si perdono» aveva scritto Pavese nella poesia *I Mari del Sud*<sup>25</sup>. Qui invece le Langhe sono state perse, perché è finito il mito in cui si identificavano, quello della terra-madre, e con esso quello dell'infanzia quale unica stagione del percorso umano nella quale sussiste, almeno, la speranza di una vita felice. Questi assunti vengono pesantemente messi in discussione dalla vicenda di Anguilla e sono, insieme, specchio e compimento di un più generale destino di decadenza cui tutta l'umanità è condannata, come dimostrano i personaggi di Cinto e Nuto. Il primo è un ragazzo che vive nella cascina di Gaminella, dove era stato Anguilla da piccolo, e rappresenta per lui il simbolo di quell'epoca per certi aspetti appagante, benché poverissima. Ma Cinto è zoppo e ritardato, e nella sua condizione fisica quasi si proietta

<sup>23</sup> *Ivi*, p. [57].

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>25</sup> C. PAVESE, *I Mari del Sud*, in ID., *Le poesie*, cit., p. [7]: è la prima poesia della raccolta *Lavorare stanca*.

la condanna a non uscire mai da un ambiente avvilente. Infatti gli aspetti materiali di vita sono ancora peggiori di quelli subiti da Anguilla, e le sue condizioni complessive sono aggravate dalle umiliazioni e dalle percosse inflittele dal padre, che, esasperato dai debiti e dalla povertà, darà fuoco alla cascina e si toglierà la vita.

Se ne deduce che è finito anche uno dei miti più persistenti nell'opera pavesiana, quello della campagna in antitesi alla città: nell'ultima prova narrativa di Pavese si percepisce che dai tempi di Anguilla l'ambiente contadino è peggiorato, che le Langhe non sono preferibili ad altri luoghi, e soprattutto non offrono una dimensione alternativa, meno disumana e spersonalizzante rispetto a quella urbana.

Un altro esempio del pervasivo senso di decadenza che trama *La luna e i falò* viene da Nuto, amico di Anguilla negli anni giovanili e figura per molti aspetti antitetica a quest'ultimo, visto che possiede una precisa identità, non ha mai viaggiato e ha messo radici nelle Langhe; dovrebbe poter aiutare il protagonista a inserirsi, ma in realtà non è così. Anche per lui si è chiusa la giovinezza, ed emblematicamente la fine di quest'era dell'oro è stata sancita dalla rinuncia a fare il musicista, a suonare il clarino, per dedicarsi a tempo pieno a un'attività professionale, dopo la morte del padre. Questi ultimi si configurano come particolari di grande rilievo per vari aspetti: innanzitutto rimandano alla biografia pavesiana e al trauma mai ricomposto che segnò un discrimine negli anni giovanili dell'autore; inoltre nel romanzo l'ingresso di Nuto nella vita adulta viene scontato con la perdita di quell'universo alternativo e ideale che per eccellenza la musica rappresenta. E risulta altamente simbolico che anche attraverso la figura di questo personaggio sia evidenziata la fine di alcune dimensioni importanti per Anguilla/Pavese, ossia la decadenza ideologica che fa tutt'uno con quella storico-politica (non va del resto dimenticato che, all'epoca del romanzo, era ancora sentita la crisi della sinistra dopo la sconfitta elettorale del 1948): Nuto mantiene l'ideale comunista di una società in cui tutto è di tutti, e nutre un

grande risentimento verso l'ingiustizia che domina il mondo, ma non coltiva alcuna fiducia nella possibilità di cambiare le cose. Inoltre, nel romanzo, la vicenda della guerra e, soprattutto, della resistenza, esce demistificata: ne sono simboli i cadaveri putrefatti riportati alla luce per lo più casualmente, scoperti senza una specifica intenzionalità di ritrovare, almeno, le salme degli abitanti del posto. Questi corpi appaiono ormai irriconoscibili, altro particolare altamente connotato: i loro resti non «dicono» niente a nessuno, sembrano appartenere a un passato indistinto, forse per certi aspetti indecifrabile. Del resto le vicende belliche non sembrano aver reso migliori i partecipanti, anche perché risultano incomprensibili se non inutili ai più: Valino, padre di Cinto, dice: «se tutti quegli uomini se ne fossero invece tornati a casa-i tedeschi a casa loro, i ragazzi sui beni-, sarebbe stato un guadagno<sup>26</sup>».

Attraverso Nuto si capisce anche la fine di un altro «mito», quello rappresentato dalle tre figlie del sor Matteo, proprietario della cascina della Mora, che vanno incontro ad un destino squalido quando non atroce. Il disinganno sulla loro sorte risulta particolarmente incredibile e amaro ad Anguilla, poichè le ragazze gli sembravano parte di un mondo privilegiato, esclusivo, apparentemente estraneo alle sue miserie, e tenuto sotto controllo da un padre-padrone – emblema di una figura maschile dominante e sicura di sè – che appariva idoneo a garantirne la perpetuità.

Il protagonista aveva idealizzato quest'uomo e le sue figlie, particolarmente l'ultima, Santa, che nel romanzo simboleggia l'incanto dell'infanzia e la promessa dell'amore. A causa di un comportamento ambiguo, costei verrà uccisa dai partigiani come spia e poi bruciata: «A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò<sup>27</sup>». E il falò che consuma Santa, come quello che incenerisce la cascina di Gaminella, ribal-

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 132.

ta l'equazione terra-vita, anzi, rivela nella sua essenza come equazione terra-morte, con il marchio irreversibile dell'annullamento.

Gli spunti tematici dell'ultimo romanzo di Pavese lasciano intendere l'ormai imminente destino da cui si sente attratto l'autore. Accertata l'irreversibile fine di tutti i miti, sgretolati dall'impatto con la realtà della storia, a Pavese non resta se non affrontare le conseguenze di uno scacco esistenziale che si preannuncia assolutamente definitivo. In questo consiste la maturità con cui accenna dedicando l'ultimo romanzo all'ultima amata, Constance Dowling: andare incontro alla sorte di finire, affrontata dall'autore con una coerenza che si riflette nelle ultime azioni della sua esistenza.

Pavese sceglie infatti di morire straniero nella propria terra, in una camera d'albergo a Torino; in una lettera inviata alcuni giorni prima del suicidio, salda inequivocabilmente arte e vita; e lo fa col mito questa volta identificato col destino, cioè con la morte:

Io sono come Laocoonte: mi inghirlando artisticamente coi serpenti mi faccio ammirare - poi ogni tanto mi accorgo dello stato in cui sono e allora scrollo i serpenti, gli tiro la coda, e loro strizzano e mordono. È un gioco che dura da vent'anni. Comincio ad averne abbastanza<sup>28</sup>.

»

<sup>28</sup> Lettera a Tullio e Maria Cristina Pinelli, in C. PAVESE, *Lettere*, vol. II, cit., p. 565: con l'indicazione «[Torino,] 24 agosto 1950

EDOARDO CALANDRA



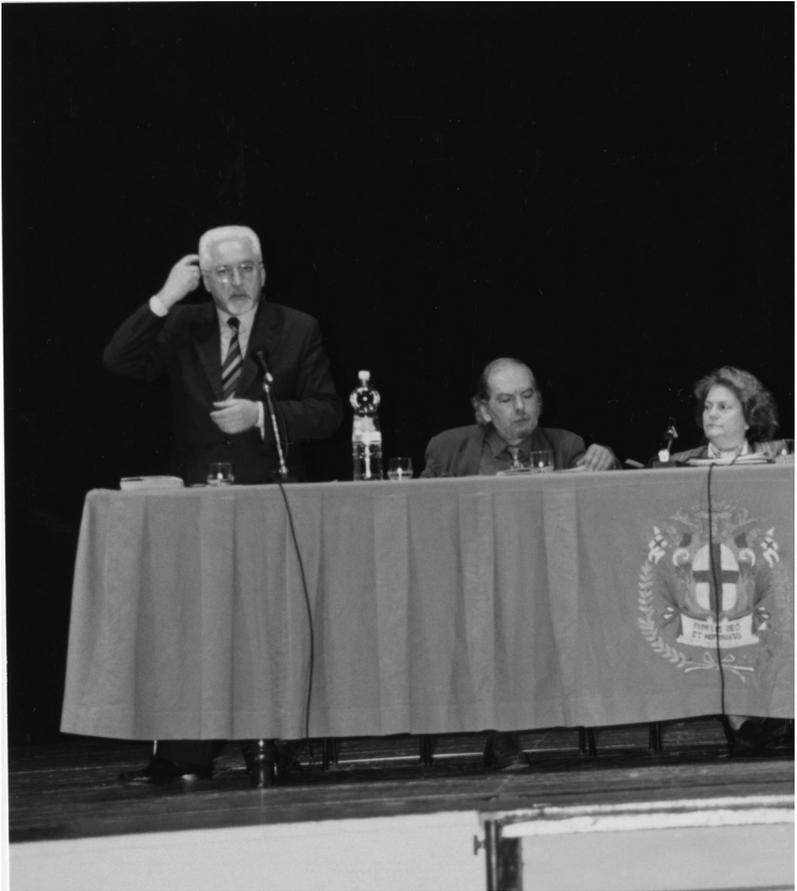
SAGGI

di

Giuseppe Zaccaria

Giovanni Tesio

Aldo A. Mola



## *Edoardo Calandra: la storia, la morte*

GIUSEPPE ZACCARIA

Troppo affrettatamente l'esperienza narrativa di Edoardo Calandra è stata spesso etichettata e archiviata, *tout court*, sotto l'insegna nostalgico-rievocativa del «vecchio Piemonte». Non si vuole, con questo, rifiutare le conclusioni di chi ha insistito sulle caratteristiche romantico-aristocratiche di una produzione discreta e appartata, quanto ripercorrere brevemente le tappe di un percorso narrativo che, solo tenendo conto di una presunta identità dell'«ispirazione poetica», può essere assimilato ad una lineare univocità degli esiti. Si dovrebbero distinguere, allora, anche per ragioni di opportunità espositiva, diverse frasi e momenti di «adesione» alla storia. Una sorta di «grado zero», per così dire, è costituita dai procedimenti di una ricostruzione antiquario-archeologica, evidenti soprattutto nelle prime prove, in *Reliquie* e nei *Lancia di Faliceto*. I meccanismi tecnico-narrativi su cui si regge questa operazione di restauro consistono qui, in genere, nella presenza di un oggetto la cui osservazione fa scattare il recupero del passato. È il caso appunto di *Reliquie*, dove il rinvenimento di un cofanetto contenente alcuni ricordi diviene funzionale, per approssimazioni successive, alla scoperta del manoscritto che consente finalmente di impostare lo svolgimento autonomo del racconto. Si potrebbe quasi parlare, se la deduzione non rischiasse di apparire intempestiva, di una sorta di feticismo dell'oggetto, che si propone di deviare e dilazionare il reticente contatto con una materia tabù, qual è quella che sprigiona dai sensi occulti e misteriosi delle cose.

Operazione archeologica, in questo senso, è anche quella condotta sul linguaggio, quale risulta, ad esempio, nella prima sezione, che potremmo definire «arcaica», dei *Lancia di Faliceto*. In tal modo Calandra cercò probabilmente di eliminare la troppo

trasparente e usurata finzione del «manoscritto», presente ancora in *Reliquie*, per attingere una più diretta e concreta testimonianza delle cose passate «nella vera storia», come si legge all'inizio di *La straniera*<sup>1</sup>. Ma il passaggio dal «verisimile» ad una «verità» fruibile senza meditazioni, mentre si sforza di allontanare la materia narrativa per sottoporla a un più stretto controllo, è viziato dai rischi di una totale inverosimiglianza, dal momento che la *tranche de vie* naturalistica non sopporta utilizzazioni sul piano di un remoto passato storico. È vero che nel suo primo breve racconto, *Occhio ai bimbi!*, Calandra sembrava muovere da moduli verghiani<sup>2</sup>, e che lo stesso Verga avrebbe più tardi parlato, in una lettera del 1890, di una «comunanza d'indirizzo in quest'arte che amiamo»<sup>3</sup>. A partire dalla *Bell'Alda*, tuttavia, la ricostruzione storica passa attraverso l'andamento fiabesco di una leggenda remota, soggettivamente riportata, dal garbato risvolto ironico, alla presenza dell'autore. Proprio all'ironia prima ancora che al trionfo delle forze «angeliche» spetta il compito di esorcizzare una materia demoniaca, la quale non a caso coinvolge, considerando la destinazione dell'opera, il mondo tenebroso delle angosce e dei fantasmi infantili. Se si pensa poi che, in *Occhio ai bimbi!*, l'argomento è costituito dall'inconsapevole vendetta di un bambino, il quale brucia tutti i risparmi del padre appena tornato dall'America, sarà possibile trarre, sin d'ora, preziose indicazioni sui successivi esiti della narrativa calandriana. Né si deve dimenticare, nella *Bell'Alda*, la duplice conclusione della vicenda, segno – per il momento esterno – di una sostanziale incertezza e ambiguità di scelte che pone l'accento sul carattere irresponsabile e assurdo delle azioni umane. Alda, infatti, quando precipita nell'abisso per

<sup>1</sup> Cfr. E. Calandra, *La straniera*, Torino 1914, p. 29.

<sup>2</sup> Sul racconto, pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo della Domenica» il 30 sett. 1883, cfr. G. Petrocchi, *Edoardo Calandra*, Brescia 1947, p. 52.

<sup>3</sup> È stata pubblicata da F. Monetti e da chi scrive, in un gruppo di lettere inviate da Verga a Calandra, in «Sigma», n. 1-2, 1977, pp. 313-324.

sfuggire a Corbo, è salvata dall'intervento divino; quando invece, vittima della tentazione diabolica, si lascia vincere dall'orgoglio, cercando di rinnovare il miracolo, si sfraccella ai piedi della rupe. Per il resto, tornando ai *Lancia di Faliceto*, le distanze dal naturalismo vengono prese attraverso il tentativo di narrare una vicenda familiare che tradisce, a tutti i livelli, i presupposti del «ciclo» nell'accezione zoliana. È il rifiuto di una storia naturale e sociale che, tenendo conto dei motivi della *race* e del *milieu*, si trovi subordinata alle leggi e alle concessioni di una positivista causalità. Non solo questa risulta inesistente, ma non è neppure possibile riconoscere, nel disegno globale, una progressione di tipo storicistico, se è vero che i singoli racconti vivono come momenti irrelati, non integrabili in unità d'insieme. Sicché l'aspirazione alla totalità, che sta alla base della concezione dell'opera, appare negata dalla risoluzione delle singole vicende nei termini di un destino e di una risonanza puramente individuali. Certo, si tratta di conclusioni criticamente acquisite, come acquisita è la poetica che le sorregge. La si consideri, comunque, nella nota formulazione di *Le masse cristiane*:

Tutto quanto si riferisce ai secoli morti, alle generazioni passate, per una speciale disposizione del mio spirito, si riveste per me di poesia. La conformazione delle strade di certi villaggi, l'aspetto esterno ed interno delle chiese, delle case, anche un mobile, un quadro, un oggetto, bastano ad eccitare in me l'attività fantastica, a risvegliare sensazioni arcane, idee indeterminate, inafferrabili, che paiono rischiarare la mente come lampi, quasi occulte reminiscenze d'una attività anteriore<sup>4</sup>.

Non ci si può, tuttavia accontentare di questa affermazione, dando al termine «poesia» un valore assoluto e interpretandolo come punto d'arrivo della ricerca calandriana. Occorre invece

<sup>4</sup> E. Calandra, *Vecchio Piemonte: Reliquie - Le masse cristiane*, Torino 1889, p. 202.

riportarlo a più precisi riferimenti storici e motivarlo, in via preliminare, come modo di configurarsi del rapporto fra lo scrittore e la realtà. Al riguardo, un primo elemento significativo è costituito dall'introdursi di una tematica di inquietudini extrasensoriali o parapsicologiche, che si pone come elemento contraddittorio, se non ancora antagonistico, nei confronti dello stesso processo di ricostruzione storica. E ciò nella misura in cui si incunea, al suo interno, una presenza irrazionale, tale da rifiutare ogni nozione della storia come sviluppo, dominato o controllato dall'intelligenza dell'uomo. Basti pensare alle «occulte reminiscenze d'una vita anteriore», che, mentre permettono all'autore di risalire al passato, non lo pongono in grado, proprio per la loro oscura indeterminatazza, di ricomporre l'identità, e le proporzioni. Di fatto, l'interesse che lega Calandra a queste tematiche non coincide con quello per una fenomenologia di tipo scienziata, ma germina e si sviluppa in un terreno sul quale viene pure a decidersi la possibilità di stabilire un confronto con Manzoni. Se è vero infatti che non mancano nell'opera calandriana, e nella *Bufèra* in particolare, evidenti calchi e reminiscenze dei *Promessi Sposi*, è altrettanto indubitabile che le scelte del narratore depongono a favore di una interpretazione decisamente antirealistica degli avvenimenti. Basti pensare alla netta frattura fra storia e personaggi (o, se si preferisce, fra «storia» e «invenzione»), che si traduce, sul piano ideologico, in una impossibile integrazione fra presente e passato.

È un problema che Calandra non supera pacificamente e che finisce per porsi come esperienza traumatica. A confermare, sebbene per linee esterne, il carattere bipolare di questa ricerca è sufficiente ricordare che, nella produzione dello scrittore, i racconti storici si alternano a racconti contemporanei, seppure generalmente trascurati, come *Pifferi di montagna*, *La contessa Irene*, *La falce*. Ma non può sfuggire, soprattutto, la preferenza accordata al periodo della rivoluzione francese, al periodo in cui, cioè, con più drammatica urgenza, si palesa il conflitto, e lo scontro, fra il

nuovo e l'antico. Insieme con alcune prove di *Vecchio Piemonte*, *La bufera*, in questo senso, rappresenta veramente il primo esito rivelatore della narrativa calandriana. Ivi, nel precipitare di una situazione storica che altera irrimediabilmente l'ordine dei valori stabiliti, il collasso dell'antica aristocrazia subalpina finisce per proiettare la sua ombra, in forme generalizzate, sulla precarietà di una vicenda umana sottoposta costantemente alla minaccia degli eventi. Il romanzo infatti (ma una tale caratteristica è riconoscibile in numerosi altri luoghi dei libri di Calandra) è segnato dalle presenze di calamità naturali, che ne sottolineano l'aspetto emblematico (già nella *Bell'Alda* lo scatenarsi di una «bufera infernale» aveva accompagnato, durante il fallito tentativo di battezzare Corbo, lo scontro fra le forze celesti e le forze diaboliche)<sup>5</sup>. In tale ambito, assume un particolare risalto l'immagine metaforica dell'acqua: dalle fantasie-presentimento di Liana, durante una passeggiata col marito. Ughes, nel bosco di Riochiarretto («Via non guardar più nell'acqua, è di lì che ti vengono le idee nere. Non guardar più») <sup>6</sup>, al sogno-incubo che ripropone una situazione molto vicina a quella vissuta dalla protagonista («Ella non sapeva più nulla di lui, ma lo vedeva in sogno, a certi intervalli di tempo; e sempre sott'acqua, impigliato nell'alghe e nel fango») <sup>7</sup>. Si tratta di una sorta di «metafora ossessiva», per usare una terminologia mauroniana, che, collegandosi ad altri elementi atmosferici (le nuvole, il vento, la grandine), risulta costitutiva di una situazione esistenziale, qual è quella appunto simboleggiata dalla «bufera» (titolo ripreso, non a caso, da Montale, nella sua raccolta di versi del 1956). È questo il segno emergente di uno sconvolgimento che, dalla condizione dei tempi, sposta i suoi significati sulla condizione dell'uomo. Dove anche il sogno, nelle inquiete attese e

<sup>5</sup> Cfr. *La bell'Alda. Leggenda*, Torino 1884, p. 17.

<sup>6</sup> E. Calandra, *La bufera*, Torino 1911, p. 23. Citiamo dalla seconda ed. (la prima è del 1898), corretta dall'autore.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 260.

sensazioni vissute dai personaggi, viene ad alludere, in trasparenza, all'impotenza e al soffocamento che li opprimono, impedendo loro ogni possibilità di scelta e di azione. In questa condizione, peraltro, non è neppure consentito di chiudersi in se stessi, per rifugiarsi nel mondo idilliaco e felice della natura. Di fronte all'inferire della storia e alla crudeltà degli uomini, che se ne fanno lo strumento, l'idillio iniziale, nella vita dei personaggi, viene ben presto sconvolto e si rivelerà sempre più illusorio e improponibile. La storia introduce così, all'interno degli avvenimenti narrati, una insanabile spaccatura, che non solo sottolinea la crisi dell'eroe (Massimo, nella fattispecie), ma giunge addirittura alla scomparsa del personaggio.

Non a caso a scomparire sarà proprio Ughes, che si era fatto portavoce, sia pure in qualche misura, delle nuove idee rivoluzionarie. Una sorta di patto diabolico, prima ancora che inizi la narrazione, l'aveva stretto ad un impegno da cui riuscirà impossibile sottrarsi. Queste leggi oscure, incomprensibili e inesplicabili, legano il destino dei personaggi ad una guerra che li trascende, ponendoli in balia di elementi ciechi e crudeli. Invano Ughes si era proposto di resistere, ed è sintomatico che, una volta risucchiata nel vortice, la sua figura vi si dissolva interamente. Nel momento in cui la storia si identifica con una concreta decisione politica, e richiede un impegno del presente verso un'ipotesi costruttiva del futuro, il narratore impone sì al suo personaggio gli obblighi di un'azione che va ormai al di là delle sue stesse intenzioni, ma a patto di cancellarne completamente ogni traccia, ogni possibile segno. Ughes viene accantonato, nella misura in cui avrebbe potuto scoprire le carte di una partita da giocare invece sottobanco. Schierandosi dalla parte degli insorti, egli avrebbe infatti rivestito, a sua volta, il ruolo di oppressore riconosciuto da Calandra nella tirannia della storia; una storia fatta di cose morte, e che, non appena si identifica col presente, diviene portatrice di morte. Non deve stupire, allora, che Ughes abbia rappresentato, in primo luogo, la figura del marito, risultando, a tutti gli effetti, il

cardine di una situazione radicata nella normalità, nell'accettazione dei valori e degli obblighi su cui si regge l'ordinamento sociale. A tale connotazione corrispondono la stabilità del suo carattere, la determinazione delle sue scelte, la concretezza del suo lavoro; in una parola, il confronto con il reale. Non solo in lui si realizza la condizione di una raggiunta maturità, ma il suo distacco dalle illusioni, o meglio dalle «follie» rivoluzionarie, coincide in maniera paradigmatica con l'integrale riproposta della lezione politica dazegliana<sup>8</sup>. Se ne potrebbe dedurre che, con l'esibizione di un simile imperativo etico, l'autore si sia sforzato soprattutto di rimuovere e annullare le cause e i contenuti di una profonda inibizione, fino a negare, con il passato di Ughes, la sua stessa identità: un'identità, appunto, conquistata con la partecipazione e l'impegno. Non sarà fuor di luogo, allora, interpretare la morte di Liana come una crudele vendetta del marito tradito, il simbolo della punizione che la realtà infligge anche all'innocente, quando questi si sia illuso di evitarne le compromissioni<sup>9</sup>. Viceversa, con la scomparsa di Ughes, Calandra cercò di occultare le ragioni per cui il presente uccideva il passato, trasferendo la sua insicurezza e le stesse sue angosce sul piano più genericamente romantico dell'«idillio» distrutto dalla guerra, in un finale di amore e morte che, per quanto possa apparire scontato, non è tuttavia meno

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 78-81. Si veda in proposito G. Tesio, *Presenza di D'Azeglio in alcuni scrittori piemontesi della Nuova Italia*, in «Critica Letteraria», n. 9, 1975, e Massimo D'Azeglio e l'elaborazione del romanzo «*La bufera*» di Edoardo Calandra, in «Lettere italiane», n. 2, aprile-giugno 1977.

<sup>9</sup> Non possiamo suffragare con prove concrete una testimonianza verbale secondo cui Calandra avrebbe dapprima ipotizzato una diversa soluzione, nella quale Ughes, tornando sulla scena, si trovava coinvolto nell'uccisione della moglie. L'ipotesi ci sembra non solo plausibile, ma gravida di significati, e tale soprattutto da giustificare l'inusitata sparizione di quello che pareva un elemento essenziale per lo svolgimento del racconto. Resta il fatto, comunque, che prima di essere uccisa Liana avverte la sensazione di aver visto il marito: «Oh mio Dio! ...M'è parso di vedere un uomo che si avvicinava... ma non c'è nessuno. [...] Lo sapevo... La persona che ho creduto di vedere non è più di questo mondo» (*La bufera*, cit., p. 414).

indicativo. Accomunando al destino di Liana quello di Massimo, esso sancisce infatti la sconfitta del più debole, di chi ha comunque fallito il progetto dell'esistenza. Se vale questa ipotesi, tanto l'abbandono della persona amata, quanto l'incapacità di ottenerla finiscono per provocarne la rovina e sottolineano, proprio in riferimento all'oggetto di un impossibile desiderio, le sollecitazioni contrastanti di un dissidio in cui, entro un rapporto inconfessato di odio-amore, si consuma la crisi d'identità del personaggio calandrano. Della proiezione di tale dissidio Ughes e Massimo rappresentano i volti complementari, nella stessa opposizionalità del loro carattere<sup>10</sup>.

Un simile atteggiamento, in ogni caso, non discende solo da una scelta politica, fatta insieme di conservatorismo aristocratico e di un appartato disinteresse. È piuttosto un meccanismo di difesa a determinare, in primo luogo, il rifiuto del presente, l'impossibilità di identificarsi nella moderna civiltà delle macchine e delle industrie, in quel mondo che, nella Torino fra Otto e Novecento, è facilmente definibile, in chiave sociologica, nello sviluppo che condurrà alla nascita della Fiat e all'esposizione universale. Ma la difesa – anche quella tentata, anni prima, con il rifugio nelle fantasie medievalescanti del borgo medievale al Valentino – risulta alla fine illusoria, se è vero che il passato ripropone, trasferiti, gli stessi incubi e gli stessi fantasmi interiori. Il culto di un passato eroico e virile, presupposto indispensabile per il presente, diviene così il simbolo di un'autorità (quella paterna, ad esempio) con cui l'autore intrattiene un rapporto ambivalente, fatto, insieme, di attrazione e repulsione, di ammirazione e paura. Proprio la figura di Massimo, che rappresenta l'antagonista per così dire «postumo» di Ughes, la possibilità virtuale di proseguire l'idillio al di fuori della storia, pone in primo piano il problema dell'educazione (non senza, mi pare, qualche preannuncio kafkiano):

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 47 e 68.

Il conte Annibale accolse suo figlio con bontà, una bontà contegnosa, alquanto severa: per fargli comprendere che perdonava, ma non dimenticava. Era un'idea sottintesa da parecchio tempo che i falli di Massimo, leggeri o gravi, venissero come notati in un gran libro invisibile che il conte poteva aprire e chiudere a suo talento<sup>11</sup>.

Nella crisi dei rapporti familiari e sociali, che si traduce, per Massimo, nell'impossibilità sia di identificarsi nella figura del padre, sia di emanciparsene completamente, sono da ricercare le motivazioni sociologiche della crisi del personaggio, con le illusioni del suo velleitarismo impotente, che ne paralizza l'azione:

– Mia madre spera in me – pensava. – Ma cosa vuole che facciamo di me i volenterosi, i valorosi? Sono un povero ufficiale io, non un eroe!<sup>12</sup>

Si fa sempre più accentuata, di conseguenza, la divaricazione fra il «privato» e il «pubblico», definito nelle sue coordinate storiche e sociali; dove l'inadattabilità al presente finisce per negare la stessa possibilità di identificarsi nella storia, e nelle tappe del suo sviluppo. Del resto, fin dagli esordi dell'attività calandriana, la figura del padre, Claudio, è strettamente associata ad un interesse per la storia che diventa, insieme, culto di un'antica grandezza e scoperta di una dimensione di morte<sup>13</sup>. Sono, questi, gli aspetti contraddittori di una speranza che invano Calandra si sforza di adeguare al presente, ma che ritorna costantemente al passato, in una ricerca di garanzie illusorio-

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 192.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 249.

<sup>13</sup> Si pensi alla relazione *Di una necropoli barbarica scoperta a Testona*, stesa in collaborazione col padre e pubblicata nel 1880.

rie. Si ricordi inoltre che Claudio Calandra, prima di ritirarsi deluso, negli ultimi anni della sua vita, era stato un tipico esponente dell'*élite* piemontese impegnata nelle conquiste risorgimentali, mentre entrambi i figli – lo scultore Davide e Edoardo – «proprio per la scelta dell'*otium theoreticum* cui legarono la loro fama anticipano la crisi di fiducia nel ruolo e nella funzione della dirigenza borghese: nonché il palese declino delle antiche provincie, ripiegate sulla difesa a oltranza del mito della piccola proprietà rurale e della conduzione agricola [...] affidata a strenue economie<sup>14</sup>». Se però la presenza paterna appare legata all'insegnamento di una tradizione secolare<sup>15</sup>, il dissidio dello scrittore può forse essere più correttamente evidenziato ricorrendo ai sussidi di una simbologia junghiana. In una simile prospettiva, il «vecchio Piemonte» diviene l'archetipo, il patrimonio comune trasmesso da una civiltà, da una cultura, che, nella crisi dei suoi miti, assiste impotente alla propria dissoluzione. Ebbene, la narrativa di Calandra registra tale crisi, nell'oscillazione dei due poli che fanno capo, per servirci ancora della terminologia di Jung, all'*animus* e all'*anima*. All'*anima* appartengono non solo (e non tutte) le creature femminili di Calandra, ma tendono, in genere, i personaggi per cui la realtà si risolve nell'ideale, la vita viene trasferita sul piano dell'immaginazione e del sogno. A questa *rêverie* corrisponde la genesi prevalente del personaggio calandriano<sup>16</sup>, in cui la fantasia pone se stessa in quanto realtà, attribuendosi una evidenza materializzata, una consistenza surrogante, che appare come

<sup>14</sup> A. A. Mola, *I Calandra: una terra, una dirigenza, un'età*, in AA. VV., *La gipsoteca Davide Calandra*, Savigliano 1975, p. 28. Lo scritto contiene preziose indicazioni per un inquadramento sociologico dell'opera calandriana.

<sup>15</sup> Cfr., ad esempio, *La bufera*, cit., pp. 69-70

<sup>16</sup> Ricordiamo qui le precisazioni di G. Bachelard, secondo cui «la *rêverie* est sous le signe de l'*anima*», mentre «c'est à l'*animus* qu'appartiennent les projets et les soucis». Ma occorrerà pur tener conto, in proposito, dei «rapports quadripolaires entre deux psychismes qui comprennent chacun une potentialité d'*animus* et une potentialité d'*anima*» (*La poétique de la rêverie*, Paris 1960, pp. 53, 55 e 64).

l'unica consentita. Per queste ragioni, la commensurabilità dei rapporti affettivi è costituita da immagini, non da cose. L'intera opera di Calandra offre conferme cospicue di questa tendenza, di cui ci limitiamo a riportare un solo esempio, tratto dalla *Buferà*:

Liana, rimasta sola, si concentrò in se stessa, raccolse e tenne fissa tutta la mente nelle sue memorie. Memorie ch'erano cose del cuore; che vennero su dal cuore prima scarse e confuse, poi più chiare e abbondanti, finché una dominò, dissipò tutte le altre.

Ella era in quel medesimo luogo, con le spalle voltate alla porta che dava sul giardino. Luigi entrava in punta di piedi; s'avvicinava a lei, trattenendo il respiro; le piegava dolcemente la testa all'indietro, e la ricopriva di baci... Questo era avvenuto più di una volta nel tempo felice!

Sentì venirsi le fiamme al viso; chiuse gli occhi, porse le labbra, si offrì con tutta l'anima e aspettò. Aspettò un minuto: un'eternità.

Si figurava di vedere suo marito venire verso di lei: veniva da lontano, ma era già vicino, già toccava la porta...<sup>17</sup>.

Calandra riprende e generalizza, in tutti questi casi, un procedimento già utilizzato da Sacchetti in *Entusiasmi*, e, in particolare, nella pagina in cui Guido finge a se stesso e immagina come avvenuto il compimento dei suoi vaghi ideali rivoluzionari<sup>18</sup>. Ma le differenze fra i due autori sono sensibili, e corrispondono ai due momenti di una diversa possibilità narrativa. Si veda come viene presentato il protagonista di *La falce*, un racconto su cui sarà necessario fermare ancora l'attenzione:

Credendosi ingenuamente destinato a un grande e luminoso avvenire, viaggiava come per farglisi incontro.

<sup>17</sup> *La bufera*, cit., pp. 271-272.

<sup>18</sup> Cfr. R. Sacchetti, *Entusiasmi*, a cura di C. Colicchi, Bologna 1968, pp. 75-77.

Credendosi atto a compiere eccellenti e memorabili cose, e non bastandogli la pazienza di attendere le occasioni, andava come i cavalieri del buon tempo antico, a cercarle in paesi lontani. Trascorreva di luogo in luogo, finché gli duravano la voglia e i quattrini, poi ritornava. Ritornava e si ritrovava quello di prima, non migliorato né ritemprato: aveva mirato troppo in alto per poter cogliere giusto; aveva aspirato al sublime e disprezzato il buono e il proficuo. [...]

Così addio nobili ardori, lieti presentimenti, lusinghiere speranze!

Egli era venuto perdendo l'una dopo l'altra tutte le sue illusioni; aveva sentito crescere e inaspirarsi la sfiducia nel proprio destino; e nasceva una fiacchezza, un mal essere, che attribuiva ad una lenta diminuzione delle forze vitali, ad una malattia di languore insidiosa e inevitabile<sup>19</sup>.

Anche qui, a correggere questi atteggiamenti, non è difficile cogliere la presenza del magistero dazegliano, che funziona come parametro correttivo ed etico. Tale insegnamento, tuttavia, risulta sempre più difficilmente applicabile, di fronte alle sollecitazioni del presente. Non solo, infatti, ai personaggi calandriani mancano ormai le «occasioni», ma essi hanno già perduto, fin dall'inizio, le «illusioni», là dove, in Sacchetti, il fallimento dell'«eroe» era imputato all'incapacità di adattare gli «entusiasmi» alle occasioni concrete offerte dalla storia. Viene meno adesso, in altri termini, la possibilità di ricavare dai fatti un giudizio etico-politico, mentre il discorso sui personaggi tende a trasferirsi nella sfera dell'individuale e del privato. Non sarà quindi prevaricante, dal momento che non intendiamo ricavarne delle conseguenze meccanicamente psicologiche, leggere in chiave autobiografica il passo sopra riportato. Basti ricordare, per averne la prova, l'accenno al viaggio «in paesi lontani», un viaggio che lo stesso Calandra compì in medio oriente e di cui rimane, ancora manoscritto, il resoconto.

<sup>19</sup> E. Calandra, *La falce*, Torino-Roma 1902, pp. 12-13.

L'esperienza è parallela alla ricerca dei «cavalieri del buon tempo antico<sup>20</sup>» che, nell'omologia sul piano della letteratura, corrisponde ad una soluzione compensatrice e alienata nei confronti della realtà.

Una conferma deriva dall'analisi di un racconto incompiuto, *Il gran forestiero* (conservato nel Fondo Patetta della Biblioteca Vaticana), che è ricco di «topoi» calandriani e costituisce, per di più, un esempio atipico di narrazione in prima persona. Ivi il protagonista parla della sua conversione dalla pittura alla letteratura, e precisamente a un tipo di romanzo storico adatto ai tempi nuovi. Rischia poi di innamorarsi della moglie di un vecchio compagno d'infanzia, Cesare, del quale aveva subito la più spiccata personalità, ma il tentativo di seduzione, che potrebbe rovinare definitivamente un'unione già compromessa, è ben presto inibito e sconfessato. In particolare richiama alla mente la sua fanciullezza, attraverso i meccanismi di un «riandare il passato» caratteristico dei maggiori personaggi calandriani. Tra gli elementi più significativi, e tali da suggerire l'ipotesi di una diretta confessione, è possibile riconoscere la rimozione del desiderio femminile e l'ammissione di un complesso d'inferiorità collegato con l'educazione ricevuta («mi ricordai dunque ch'io ero pallidetto e assai bruttarello, ma di belle maniere e di buonissima indole, sottomesso volentieri, avvezzo a sentirmi negare la volontà con docile rassegnazione, a sentirmi correggere senza rifiutare, senza né anche provare o dare a divedere l'ombra della collera o del dispetto»); complesso che spinge il bambino a trovare sicurezza e protezione presso l'amico più deciso, come se partecipasse delle sue infrazioni e cercasse, per ritorsione, una sorta di vendicativa connivenza. Nell'ambito di queste oscillazioni rientra soprattutto la problematica artistica, considerata nei suoi rapporti con l'influenza dei per-

<sup>20</sup> Non a caso il protagonista della *Straniera* (cit., p. 30) si comporta «come fanno i paladini del romanzo di Gérard de Nevers».

sonaggi femminili. Nel racconto *Punizione*, ad esempio, che si trova nel volume *La falce*, il protagonista viene «punito», per aver ottenuto l'amore della donna e tradito così la fiducia di un amico, con il fallimento nell'arte e l'autodistruzione del suo stesso «capo-lavoro», un quadro di soggetto storico (viene alla mente, per le pagine finali, il Balzac esoterico di *La recherche de l'absolu*). I rischi dell'amore inteso come alienazione dell'artista, come momento aberrante rispetto alla norma, vengono denunciati in *Pifferi di montagna*, che, per certi aspetti, è forse un incerto tentativo, più tardi sconfessato di rifare il verso agli *Alpinisti ciabattoni* di Cagna. Ma l'esteriore impostazione ironica è contraddetta da una prevalente intenzione correttivo-pedagogica, dal momento che, ad essere sconfitte, sono le fantasie dell'immaginazione, mortificate da una loro brusca riduzione all'andamento del reale. A questo esito pervengono, in Calandra, le conclusioni di diverse vicende, quando, nel rifiuto di una soluzione «romanzesca», deludono le attese dei personaggi, rivelandone l'inconsistenza. Si tratta in sostanza del procedimento, interiormente autopunitivo, che avrà in *Juliette* la sua definitiva formulazione.

Sogno e letteratura appartengono quindi alla sfera dell'*anima*, mentre verso l'*animus* tendono, da un lato, il passato eroico della storia (l'insegnamento dei padri), dall'altro il presente come accettazione di doveri e responsabilità civili e sociali (la garanzia della continuità di una «tradizione storica»). Non a caso lo stesso Calandra scriverà che «i fatti sono maschi e le parole sono femminine<sup>21</sup>». E non è senza rilievo che, nella *Falce*, la crisi dell'eroe calandriano, romanticamente definita come «uggia», «disgusto», venga connotata in rapporto ad una situazione contemporanea. Da questa disposizione nascono le fantasticherie e le superstizioni del personaggio, quali elementi che, muovendo ancora una volta dalla frattura fra sogno e realtà, rendono difficile risanare il

<sup>21</sup> Cfr. E. Calandra, *A guerra aperta*, Roma-Torino 1906, p. 58.

conflitto di estraniamento di cui è preda l'individuo. La speranza di una soluzione del problema potrebbe allora essere offerta da un ritorno all'infanzia e al paese d'origine, ad un passato personale che forse consente di ricomporre e reinterpretare le fila dell'esistenza:

Si, quelli erano realmente i luoghi che aveva amato nella sua infanzia e nella sua adolescenza, al tempo delle gioie più sane e più pure. Egli li aveva abbandonati per vivere laggiù nella gran città, triste e caliginosa d'inverno, afosa e puzzolente d'estate, uggiosa in ogni tempo per il frastuono assordante dei tranvai e delle carrozze, per l'andirivieni affollato, per il contatto quotidiano e inevitabile con ogni sorta di gente<sup>22</sup>.

Per superare la crisi del suo personaggio, Calandra ricorre ad una schematizzazione sociologica, che, recuperando certe partiture di un Faldella, di un Sacchetti o di un Molineri, risulta sostanzialmente estranea alla sua ricerca narrativa. Una ricerca che, per riconnotarsi, deve essere ricondotta alla paura della morte, dei cui presentimenti, a partire dal titolo, è intessuto il racconto. Si pensi, in particolare, alla vicenda degli amici, che, di notte, ubriachi, stringono fra loro, quasi per gioco, il «patto fatale».

Dunque siamo intesi? Se uno di noi muore, gli altri non lo lasceranno solo lassù, o laggiù, per più di tre mesi. È chiaro? [...]

Una delle bottiglie, urtata nel collo, cadde sulla tavola, e rotolò verso l'orlo; Galosso allungò le mani per afferrarla e buttò giù anche l'altra: tutte e due scoppiarono a terra.

– Ecco – disse Roberto: – unite in vita, unite in morte!  
Ma Galasso, Tomatis e Baino si guardavano in viso l'un

<sup>22</sup> E. Calandra, *La falce*, cit., p. 41.

l'altro, pallidi e sbalorditi. In quel silenzio mortale, si udiva russar l'ostessa, addormentata sur un panchetto in cucina. I minuti volavano. Alla fine il maestro alzò lentamente il capo, fissò gli occhi sulla parete di fondo e, senza saper più quel che dicesse, articolò:

– *Mane, Techel, Phares*<sup>23</sup>.

A questo livello, Calandra ripropone una tematica a lui più congeniale, qual è quella, ad esempio, che insiste sulle calamità naturali (il nubifragio e l'inondazione delle campagne), e sulla conseguente simbologia dell'acqua. Il «torbido pelago» diviene espressamente il «simbolo di tutti gli ostacoli reali o immaginari». E ancora:

Quando era a letto, i vari rumori della notte tempestosa aggravavano la sua inquietezza, rendevano anche più tetri tutti i suoi pensieri. Si rivoltava lungamente prima di prendere sonno, poi non aveva altro che sogni stravaganti e paurosi: si destava di sobbalzo, come all'annuncio di una sciagura imminente, inevitabile, gli pareva davvero di sentire la romba delle acque irrompenti, strida e urla di morte in lontananza<sup>24</sup>.

È pertanto necessario che il protagonista superi una serie di «prove», prima di liberarsi dalle ossessioni. ottenendo così la riconciliazione con se stesso e con gli altri. Particolare interesse assume, al riguardo, l'episodio del feroce brigante che infesta le campagne<sup>25</sup>. Esso diviene il pretesto per le fantasticherie storico-infantili di Roberto, che solo la riduzione al reale e il ridimensionamento entro più logiche proporzioni consentono infine di esorcizzare, rivelandone l'inconsistenza. Si pensi inoltre che, per otte-

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 93-94.

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 149 e 147.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 46-68.

nera l'amore, il protagonista dovrà affrontare il padre di Susanna, strappandogli di mano il fucile, ultimo e più concreto simbolo di distruzione e di morte<sup>26</sup>. La conclusione della vicenda respinge così gli incubi e i fantasmi interiori, con l'accettazione di una sicura e tranquilla situazione borghese. Ma si tratta di una soluzione non certo originale, e nemmeno esaltante, in quanto vale, per Calandra, come punto di riferimento parziale di una contraddizione che rimane, pur nello sforzo di razionalizzarla e superarla, irrisolta.

Di fatto, entrambi i poli che sopra si è cercato di definire finiscono per respingere il narratore, al punto da rendere sterile ogni tentativo di ricomporre il tessuto di una continuità fra presente e passato. Indicative di questa condizione, che interessa insieme l'individuo e la storia, sono le due prove raccolte sotto il titolo di *A guerra aperta*. Nella prima di esse, *La signora di Riondino*, l'amore e il presente appartengono pressoché esclusivamente ad una dimensione onirica e allucinata vissuta dalla protagonista, nella vana e disperata ricerca di forme illusorie e incorporee, impalpabili e sfuggenti. Si compie così una sorta di discesa nell'inferno della storia, dove l'individuo, in preda alle forze irrazionali della guerra, smarrisce se stesso e la propria coscienza, mentre la storia si risolve, alla fine, in una metafora complessiva della morte. La ricerca impossibile del piacere, in altri termini, viene a scoprire gli abissi insondati di una pulsione di morte. Paradossalmente, allora, solo quest'ultima riesce a ricomporre le linee di un'esistenza autentica, rendendo comprensibili i nessi cronologici e oggettivi del passato individuale, nel momento stesso in cui sta per precipitare nel nulla. Ma si tratta appunto, in ogni modo, di un ultimo inganno:

Un momento; poi la vivezza delle recenti impressioni si offuscò, si smorzò; il fatto presente non le parve più che la conseguenza di una serie di fatti antecedenti, il ter-

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 220-222.

mine fatale a cui doveva giungere nella breve successione di cose ch'era stata la sua vita. E allora cominciò nella sua memoria come un lampeggiare continuo d'immagini, così spiccate, colorite, parlanti, da illuderle l'occhio. Le venne in visione il castello natio, sulla cima d'un'altura rocciosa, col suo mucchietto di casupole al piede; il salotto oscuro dov'era il ritratto della povera mamma, sempre coperto d'un gran velo nero; i fantocci vestiti alla militare, ch'ella riceveva a capo d'anno, in cambio delle solite bambole; la fisionomia di suo padre, abitualmente cupa ed austera, tutta mutata e divenuta amorevole e dolce, mentre le annunciava che il signore di Riodino l'aveva chiesta per moglie; il bel duomo parato a festa, dove l'ardente sospiro del suo cuore era stato solennemente benedetto; la camera da sposi, il dolce nido...<sup>27</sup>.

Il passato, per la prima volta intravisto nella linearità del suo svolgimento, nella sua trama di nessi e concatenazioni consequenziali, riporta alla percezione della coscienza le immagini dell'infanzia, come condizione preliminare per ricostruire le tappe di una mancata esistenza borghese. Proprio il tentativo di reintegrarne i valori, facendoli confluire sul registro della storia, caratterizza invece il secondo racconto, *La marchesa Falconis*, inserito nel volume. Anche la sua protagonista, Laura Maria, vive in una condizione delusa e mortificata, nella pienezza degli affetti, dall'amore intiepidito del marito lontano. A questa condizione, che l'accomuna alla signora di Rondino, si aggiunge il desiderio frustrato di essere madre. L'introdursi di una simile tematica permette a Calandra di superare l'*impasse* del racconto precedente, anche attraverso l'adozione di uno schema narrativo borghese-appendicistico, che consiste nell'affetto posto dalla protagonista in un orfano, Andrea, figlio naturale di suo marito. La ricomposizione del legame, passato attraverso le separazioni e gli orrori della

<sup>27</sup> *A guerra aperta*, cit., pp. 92-93.

guerra, rifiuta la soluzione della *Signora di Riondino*, e sfocia nell'unica alternativa consentita: l'assunzione, da parte della protagonista, di un ruolo di «madre», certo inconsueto per chi veda esclusivamente, in Calandra, l'autore della *Buferà*. Non è allora un caso che la chiusa del racconto risulti molto vicina, anche stilisticamente, a quella di *Il forno della marchesa* del più borghese Roberto Sacchetti. Anche qui vengono cancellati i torti del passato, mentre si fa strada l'ipotesi di una felicità futura, in cui si placano e risolvono i conflitti e le ansie interiori. Non si vuole con questo affermare che Calandra rinunci ad una sua identità di scrittore, ma sottolinearne la ricerca di soluzioni più stabilmente ancorate ad una realtà presente. Come possibile soluzione, lo scrittore appare persino disposto a riprendere e propagandare l'antico mito del popolo contadino, depositario dell'unica vera stabilità e integrità di valori:

Ella si era sempre figurato che i contadini fossero una razza di gente tribolata, meschina, debole di mente e di corpo. Non abitavano forse in case umide e basse? Non conducevano forse una vita nello stento, nella povertà, in mezzo ai disagi e agli strapazzi? ...Ora, guardando intorno, vedeva vecchi rubizzi, che conservavano la forza e parevano amar l'allegria; uomini gagliardi, ben formati e tolleranti della fatica; donne dal viso bronzino, ilari e vigorose, ragazzi vispi; bambini vegeti [...]. Dunque la felicità non aveva per condizione, come tutti credevano, l'abbondanza e la potenza, ma il ben essere abituale, il viver libero, la compagnia dei buoni, l'assistenza scambievolmente, la coscienza pura, il lavoro assiduo... e la famiglia!<sup>28</sup>

Per il resto, il conseguimento della felicità e la ricomposizione finale del tessuto degli affetti sono possibili solo a condizione che vengano esorcizzati e sconfitti gli elementi ostili della guerra e della morte. La tentazione nei confronti di quest'ultima assume

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 144-145.

qui, addirittura, l'aspetto demoniaco della magia nera, con cui il cavaliere Passamonti, una sorta di negromante, propone a Laura Maria di combattere il «sortilegio», che impedisce la nascita del figlio. La protagonista riesce però a vincere la «suggestione diabolica<sup>29</sup>» e la sconfigge legandosi proprio al piccolo Andrea, la vittima predestinata al sacrificio. Il legame si stringe tanto più, in quanto ad Andrea tocca il compito di proteggerla da un nuovo imminente pericolo di morte. Ma i lupi, che minacciavano l'abituro diroccato dove essi si erano rifugiati, si sbranano tra di loro e alla fine si allontanano, sicché il ragazzo può così commentare lo sciogliersi della situazione: «Vanno col passo della morte, ma vanno...»<sup>30</sup>. A questo punto il «sortilegio» è veramente superato, e nulla può, nel corso di una nuova guerra, la separazione che allontana Andrea da Laura Maria; una separazione vissuta adesso dalla parte del ragazzo, che si trova fortunatamente aggregato ad una sgangherata formazione di irregolari, in attesa di combattere in favore del re. Ricondotte ad una dimensione grottesca e demistificante, le forze della guerra vengono in questo modo esorcizzate, allontanate su uno sfondo che non ne cancella tuttavia la loro intima realtà di sangue e di morte:

Là, dopo la voltata, dove la strada corre diritta, c'era un bel paesello. Nel '90, quando i francesi passarono di qui, i nostri uomini si misero in testa di far resistenza. Quattro gatti contro iene, tigri e leoni. In meno di un'ora tutto andò in perdizione: case, robe, bestie, cristiani. La terra ha poi succhiato il sangue, ma ancora adesso le nostre more ne paiono piene, tanto son rosse. Gli ufficiali salvarono dalla morte le donne, le donne belle: e così ho potuto veder penzolare dai rami di questa quercia mio padre, mio marito, due fratelli e parenti e amici a grappoli. E nessuno li staccò più. Intorno c'era un nuvolo di

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 184-193.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 209.

mosche e di mosconi che ronzavano da far girare il capo. E un fetore, un fetore! ...Poi le facce e le mani diventarono scuricce, gli occhi incavernati... i denti brillarono al sole. Ho visto tutto, io. Ho visto quei poveri corpi slungati e stecchiti disfarsi giorno per giorno; e seminare le ossa sull'erba; e cambiarsi in tanti viluppi di stracci che dondolavano ad ogni soffio di vento e spaventavano le vacche e i cavalli. Adesso non ci sono più, ma io li vedo ancora<sup>31</sup>.

Il passo, che sembra ispirarsi alla *Ballade des pendus* di Villon, non dovette sfuggire a Pavese (e al Pavese della *Casa in collina* in particolare). Non è una coincidenza occasionale, se è vero che anche altri luoghi dell'opera calandriana consentono di stabilire precisi confronti. Si pensi all'«urlo» della Marchesa Falconis («E allora, nella notte oscura e silenziosa, scoppiò un urlo da spiritalto, che destò di sobbalzo tutto il paese»<sup>32</sup>), che richiama alla memoria quello della *Spiaggia*, un racconto ancora bozzettistico-descrittivo, quindi maggiormente soggetto a reminiscenze ottocentesche (viene in mente, pure, il Faldella di *Una serenata ai morti*). Ma è altrettanto certo che l'episodio ritornerà in un'opera della maturità come *Il diavolo sulle colline*, a sottolineare un più profondo rapporto di continuità. Pavese poté infatti trovare, in Calandra, una anticipazione di inquiete figurazioni mitico-simboliche, le quali, per quanto disperse, già rinviano a motivazioni inconsce: le immagini dell'acqua o del fucile, nella *Falce*, che ricorda quello del *Diavolo sulle colline*; la presenza di animali come i lupi (nell'episodio appena ricordato), i corvi e le bisce; la rappresentazione della città («Ora invece si vedeva, snidato, ramingo, sperduto in uno sterminato adunamento di edificî multiformi, tra una folla avversa e urtante, per vie tanto dubbie e intricate che non trovava modo a uscire...»<sup>33</sup>); la concezione del desti-

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 223.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 169.

no come forza superiore («Io non merito nulla, è il mio destino che vuole così. Il mio destino: vale a dire una potenza superiore a ogni volontà, e a cui io devo ubbidire a occhi chiusi»<sup>34</sup>). Le stesse caratteristiche della narrativa di Calandra, che ritorna insistentemente su analoghe tematiche, riprendendo da un racconto all'altro le medesime situazioni, lasciano intravedere le soluzioni cercate da Pavese nella consueta «monotonia» del suo fare narrativo.

Rispetto alle altre opere calandriane è piuttosto la prospettiva, nella *Marchesa Falconis*, che appare mutata. Il superamento degli orrori della guerra, nella parte conclusiva, prelude infatti all'ingresso nella città, da parte di Andrea, e alla sua simbolica conquista di una stabilità interiore. Con tale atto, che assume un significato quasi sacrale, si compie anche la reintegrazione dei valori domestici, del mondo di affetti ai quali la protagonista aveva aspirato. Non è un caso che la figura del padre e del marito colpevole, sia relegata in secondo piano, su un letto da infermo, dove giace col braccio amputato. Ma la vittoria dei protagonisti sui fantasmi della storia, placati attraverso la loro riduzione al destino di un'esistenza borghese, vale esclusivamente come postulato narrativo, rappresentando solo in apparenza una conquista liberatoria. Si tratta, in altri termini, di un punto d'arrivo provvisorio, tale da essere rimesso in discussione, corretto e modificato, in *Juliette*. L'ultimo romanzo non ha avuto, per molto tempo, l'attenzione che meritava, nella misura in cui è stato genericamente interpretato come semplice esasperazione di una tematica, in Calandra, ormai consueta e abituale. Di fatto, i personaggi principali si inseriscono in una tipologia ampiamente collaudata: Juliette, in particolare, la donna appassionata e morbosamente sensibile, fino alla monomania, al totale ottundimento delle facoltà intellettive e vitali. Di fronte al suo fascino ambiguo ed enigmatico, su cui giocano elementi da *belle dame sans merci*, lo stesso protagonista è indotto a mutare il suo carattere:

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 235.

Di Monteu era uno spirito forte, non aveva ubbie, non credeva a cose vane e portentose, come sortilegi, mali augurii, apparizioni di morti e simili; ma in quel periodo gli si era alcun poco offuscato il senso della realtà; pensava che non tutto ciò che avviene è spiegabile e comprensibile, e pativa un'ansietà vaga e continua, quasi temesse un rivolgimento di male in peggio, un grande infortunio<sup>35</sup>.

Si osservi come la situazione, rispetto a *La falce*, risulti, in certo modo, rovesciata. Più evidente è comunque la derivazione di *Juliette* da un precedente racconto calandriano, *La contessa Irene*, dove il rapporto a sfondo masochistico con la donna-idolo è segnato, per il protagonista, dall'oscurità di un complesso di colpa e dalla costante tentazione della morte. Sicché anche la rimozione dell'ostacolo, rappresentato dal marito, non fa che ribadire un simile destino (ricompare, in questo racconto, il motivo beffardo del «patto fatale»), mentre permane, alla fine, una incertezza sostanziale, tra romantica tentazione al suicidio e la possibilità di realizzare i progetti di una esistenza borghese. In *Juliette*, le ragioni misteriose sottese a questa tematica si riferiscono però, a parte la ripresa e lo svolgimento di comuni spunti narrativi, a sollecitazioni più profonde. Juliette ama ancora il marito, colonnello francese caduto in battaglia, e si rifiuta di accettarne la morte, sino al punto di convivere con un cadavere imbalsamato, del quale aspetta il risveglio. Anche in questo caso si pone, in termini assurdi e paradossali, il rapporto fra la storia e il personaggio. In altre parole: la storia, che aveva dato la morte alle protagoniste di *La bufera* e *La signora di Rondino*, si è fatta a sua volta morte, conservando per la donna un'attrazione inalterata e invincibile, a cui sembra impossibile sottrarsi. Non a caso, seguendo il percorso inverso, si può notare come l'attrazione per la morte si identifichi in quella per la storia, quando

<sup>35</sup> E. Calandra, *Juliette*, Torino 1909, p. 125.

la protagonista afferma: «Forse vorrebbe ch'io entrassi nei suoi sogni, nei suoi grandi sogni di gloria, di trionfi, di conquiste, e mi chiama, mi chiama<sup>36</sup>». Di Monteu compie ogni sforzo per sottrarre Juliette a questo fascino demenziale: un fascino che solo alla superficie è assimilabile all'interesse per il morboso e il patologico invalso nelle poetiche di derivazione positivista, e che risulta ora complicato da apporti più specificamente decadenti. Ma il tentativo del personaggio va incontro a un doppio fallimento, nella misura in cui, quando avrà conseguito il risultato desiderato (la liberazione della donna dal suo stato morboso), otterrà un esito antitetico, imprevisto e ugualmente deludente. Di fatto, tra i due, si interpone un nuovo ostacolo, ancora una funebre presenza: pur senza volerlo, Di Monteu uccide infatti l'amico Vittorio, compagno d'infanzia di Juliette, dopo che questi, per gelosia, l'aveva sfidato a duello. A questo punto la protagonista decide di interrompere la relazione:

– Questo mi molesta, questo mi irrita, che voi pensiate all'avvenire e non al passato. Al mio passato, quando io ero in balia di certe idee; quando ero, per modo di dire, in potere di un fantasma... Se sapeste quanto è ostinata, quanto è tenace l'influenza dei morti sui vivi! Una cosa da non potersene rendere ragione, una cosa da inorridire. Io l'ho provata, non la vo' riprovare. Mettete l'animo in pace<sup>37</sup>.

Ma una nuova conclusione rovescia, in modo imprevisto, i termini del problema. Infatti, dopo che Juliette e il giovane hanno preso atto di non potersi più amare, separati come sono da un comune ricordo di morte, Di Monteu, a distanza di anni, ritroverà la donna definitivamente guarita, sposa e madre felice. Tra la storia passata e il presente borghese, integrato nella norma, non esiste

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 224.

quindi rapporto o possibilità di conciliazione. Non solo, ma, posto al bivio tra la vita e la morte, l'eroe calandriano non gode neppure di una autentica facoltà di scelta, se è vero che la sconfitta del tabù della morte non gli consente, in ogni caso, di raggiungere una pienezza di vita. Solo alla donna, per converso, e beffarda smentita di quanto Juliette aveva prima affermato, sono concessi «la piena contentezza dell'animo, l'appagamento dei desideri più ardenti, l'estinzione di tutto il passato...»<sup>38</sup>. Un passato che, nelle sue angosce profonde, resta invece retaggio ineliminabile per l'uomo:

Quando li ebbe perduti di vista, Remigio si rimise a sedere, e li accompagnò coll'immaginazione di là del fiume, su per la salita, fino alla villa. Rivide la casa e il giardino quali li aveva veduti in passato; immaginò la tomba del colonnello Cormont celata dai rami spioventi del gran salice di Babilonia, e tutta nuda, poiché le esalazioni canforate e resinose del corpo non lasciavano allignare un fil d'erba. Poi, collegando un'idea con l'altra per virtù di analogia, pensò alla tomba del povero Vittorio, e si propose d'andarne in cerca per coprirla di fiori. Ebbe in visione l'amico fremente sul suo letto di eterno riposo; non d'ira fremente, ma di pietà: che coi suoi occhi incorporei, con la sua vista di spirito, ora scorreva quanto fosse invecchiato e logorato il rivale!... Poter del mondo! e Juliette era ringiovanita, imbellita, felice! Felice, indubbiamente felice: e invitava lui, Remigio di Monteu, a riposare all'ombra della sua felicità!<sup>39</sup>.

Ancora una volta il presente può essere vissuto, dal protagonista, come sogno, attività fantastica, e come un incubo dal quale non può liberarsi, perché in esso affondano, per Calandra, le ragioni profonde di un'esistenza lacerata e divisa. Di Monteu ha

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 274-275.

voluto strappare Juliette alla storia, al passato, alla morte. Ma c'è riuscito a patto di essere sconfitto nel presente, di vedere ritorcersi contro di lui, ormai stanco e rassegnato, una felicità invano sperata. Paradossalmente, egli poteva amare solo la Juliette della morte, non quella che appartiene ad una vita inserita nella norma familiare e sociale. È allora significativo che la vicenda di *Juliette* appaia antitetica rispetto a quella della *Buferà*, secondo un procedimento, frequente nell'opera calandriana, che sottolinea appunto, con il carattere bipolare di questa ricerca, la possibilità di organizzarla attorno ad un nucleo fondamentalmente unitario. La conclusione misoginica dell'ultimo romanzo di Calandra, quindi, dovrà essere letta in chiave ironica o, meglio, autoironica; un'ironia che allude, in ogni caso, all'impossibile ricomposizione di un tessuto psicologico, storico, culturale. Forse anche per queste ragioni lo scrittore tornò, dopo *Juliette*, alla *Buferà*, occupandosi della revisione di un romanzo esemplare del suo mondo e della sua visione narrativa. Al di là del conseguimento di più probanti risultati artistici (un ultimo omaggio, se si vuole, al magistero manzoniano<sup>40</sup>), sarà soprattutto da porre l'accento su una concezione della letteratura come realtà sostitutiva, solo valore autonomamente perseguibile; una concezione che, mentre rappresenta il segno definitivo della crisi riflessa nell'opera calandriana, si avvia a porsi come strumento di conoscenza alternativa, lungo la linea novecentesca che da Gozzano condurrà sino a Pavese.

<sup>40</sup> Cfr. in proposito G. Tesio, *Edoardo Calandra e le due edizioni di «Bufera»*, in «Critica Letteraria», n. 4, 1976.

## *La bufera di un «classico» nel Piemonte di due fin-de-siècle*

GIOVANNI TESIO

*A Paolo Manassero, in memoria*

**1** «Antichi ammiratori della *Bufera* l'abbiamo riaperta; la pagina non ha una ruga, la storia è sempre appassionante». Così Arrigo Cajumi nel centenario della nascita di Edoardo Calandra: ed è difficile non convenire. Avendo riaperto *La bufera*, già stata a suo tempo oggetto di una parte della mia tesi di laurea e di saggi critici che ho poi raccolto nel volume *La provincia inventata* (Roma, Bulzoni, 1983), sono stato colpito dalla sorpresa di una lettura per me – oggi – assai più remunerativa del passato: forse perché assolutamente disinteressata. Al punto che mi pare confermato l'avviso di Rilke: nulla «può tanto poco toccare un'opera d'arte quanto un discorso critico».

Il romanzo di Calandra resta, nonostante tutto, misconosciuto, se non proprio ignorato. Nonostante, cioè, che ne siano state fatte di recente edizioni più accessibili e letture aggiornate (Ramat, Romagnoli, ultimissimo Lorenzo Mondo). Si registra un'enorme difficoltà a farlo uscire dalla sua *couce* regionale, in cui pare marcare piuttosto gli estremi di un'età compiuta che le tracce di qualche appetita attualità. Cosicché a Calandra non tocca nemmeno il più debole riconoscimento di quello che Borges ha chiamato «rispettoso sinonimo dell'incapacità meritevole», ossia il riconoscimento di «precursore». Restare dunque alla vecchia etichetta crociana, laddove il critico della Nuova Italia insiste sulla «confortevole impressione di aver da fare con un galantuomo».

La domanda parrebbe una: uno scrittore regionale o scrittore nazionale? Scrittore tutto calato nel suo mondo di tenerezze indi-

gene, di culture locali, di moralità etnica (Thovez), o scrittore di orizzonti aperti e in definitiva di statura europea? Dare perciò credito allo studio giovanile di Giorgio Petrocchi che impostava il suo discorso critico «sulla tradizione del romanticismo italiano e sui riflessi della cultura letteraria francese»? O invece stare negli avvertimenti di Giovanni Getto che a fronte dei «tanti nomi troppo grandi della letteratura europea [...] che disturbano e finiscono per offuscare il quieto orizzonte di questa minore esperienza d'arte» oppone «un più frequente e opportuno richiamo agli autori del piccolo mondo antico della cultura letteraria piemontese del II Ottocento»?

Ecco insomma riaffacciarsi i sospetti che Pavese esprime con il saggio su Sherwood Anderson, *Middle West e Piemonte*, nel momento in cui diffida di chi tien dietro alla «troppa specializzazione dialettale» e invita a ripensare (ripensando per sé) un panorama regionale espressivamente difettivo: «Noi piemontesi, pensiamoci, nel nome dei quali, con l'Alfieri, attraverso il D'Azeglio, l'Abba, fino al Calandra, e più giù, non abbiamo mai avuto quell'uomo e quell'opera che, oltre ad essere carissimi a noi, raggiungessero davvero quell'universalità e quella freschezza che si fanno comprendere a tutti gli uomini e non soltanto ai conterranei». Ribadendo poco dopo: «Ma fin qui il Centro Ovest non sarebbe che morto e gli scrittori detti [...] sarebbero i soliti rievocatori di un passato, simpaticissimi anche, ma senza una vita nuova da insegnare a noi piemontesi, che in questo genere abbiamo scrittori maestri – Edoardo Calandra e Augusto Monti».

2. Il ritratto della famiglia Calandra che Dino Mantovani tracciava sulla «Nuova Antologia» il 16 gennaio 1912, poco dopo la morte dello scrittore avvenuta il 28 ottobre 1911, può ancora servire da guida: «A Torino il nome di Calandra, indica una famiglia intera, nota per i suoi particolari caratteri come un uomo solo, tanto palese era tra il padre e i figli la continuità dello spirito, il

trapasso delle attitudini. Piemontesi genuini del vecchio ceppo, sono tranquilli borghesi o industriali o uomini politici o artisti, qualunque cosa facciano, recano alla persona e nel modo di vivere il segno infallibile della stirpe: sembrano militari, e qualche cosa di militare hanno di intimo nella loro natura. Hanno la disciplina interiore, l'istinto di devozione al bene e la correttezza tra bonaria e altera così dei modi come delle opinioni. Concepiscono ciò che fanno non altrimenti che il buon soldato concepisce il suo dovere, con rispetto e con serietà nativa. Se tutti gli italiani fossero cittadini di questo stampo, l'Italia sarebbe lo Stato ideale sognato dai filosofi antichi»

C'è, dietro questo ritratto di gruppo, una sicura ascendenza azegliana. E assai solida poi nel caso specifico di Edoardo, il quale può essere ricondotto all'Azeglio da riscontri puntuali: il moderatismo del padre Claudio, su cui ha scritto pagine importanti Aldo. A. Mola; il tirocinio artistico, che lo scrittore fece soprattutto alla scuola del Gamba, eccellente maestro di disegno, e al pur non assiduo sodalizio dei pittori-archeologi del *côté* di D'Andrade, culminato nella costruzione del borgo medievale (1884); il passaggio dalla pittura alla letteratura attraverso un soggetto comune, la «badia di San Michele, posta sulla punta di uno scoglio allo sbocco della valle Susa», alle cui illustrazioni l'Azeglio deve il suo primo testo letterario e al cui sfondo Calandra deve la sua prima narrazione fantastica, *La bell'Alda* (1884). Per non dire dell'enorme messe di situazioni, prestiti, citazioni, estratti che si possono individuare nella fitta orditura testuale con cui Calandra lavora alla sua pagina. Davvero si potrebbe evocare nel caso la «probità flaubertiana» che Gianfranco Contini riconosceva al subalpino Roberto Sacchetti: ma ancor più, per Calandra, opportuna. Né deve stupire una presenza azegliana così cospicua, come altrove ho documentato, se è vero che uno scrittore acuto e spiritoso come Valdo Fusi ha potuto seriamente proporre di intitolare a Massimo d'Azeglio la centralissima Piazza Castello a Torino.

Di un'altra presenza altrettanto cospicua – e complementare – occorre dire qui, sia pure in compendio: di quella manzoniana. In una lettera del 7 agosto 1895 Calandra sintomaticamente scrive: «Lavoro con una timidità morbosa, ho paura della frase, delle parole, dei punti e delle virgole [...]». Situazione tutt'altro che nuova nelle lettere piemontesi, dove gli scrittori sono costretti a imparare l'italiano come una lingua straniera, ma quasi parzialmente in un tempo in cui la generale arretratezza del romanzo *in fieri*, o imboccava la strada della dialettalità verista (assolutamente aliena dalla poetica di Calandra, come ha ben visto Prozio) o pencolava su crinali azzardosi, tra spericolate acrobazie e sconceratanti abbandoni. Non è certo un caso che lo scrittore piemontese (del secondo Ottocento) «più attuale» sia Faldella, e non solo grazie alla scoperta continiana (poi almeno parzialmente contraddetta). La soluzione del *pastiche* alimenta fraternità composite e sperimentali, consente letture problematiche, «aperte», oggi si direbbe postmoderne.

In Calandra, il sistema è più chiuso. All'estremo della linea «macaronica» Faldella – Cagna oppone l'approssimazione sofferta e una lingua letteraria quasi priva di devianza, come mostra il passaggio dalla prima alla seconda edizione della *Bufera* (1899 e 1911): un'edizione, quest'ultima, così diversa dalla precedente da far pensare ad un vero e proprio lavoro di riscrittura. Sulla scorta di una norma ragionevolmente menzionata, rivissuta attraverso la viva lettura dei *Promessi Sposi*, ma anche attraverso la moderazione e la misura dell'interpretazione di Francesco D'Ovidio, diminuisce l'impaccio formale delle scelte primitive; appare evidente l'intenzione di scorciare e ridurre oppure, al limite, sopprimere ridondanze e improprietà; prevale la determinazione di un lessico più quotidiano e colloquiale e ne viene, tutt'insieme, una maggiore pregnanza espressiva tenuta nel solco di una variegata uniformità tonale. Anche qui, come per l'Azeglio, Manzoni fa da sinopia e d'altra parte la presenza manzoniana non è certo nuova.

Essa risale *per li rami* ai tempi del *cursus* artistico e dell'interesse antiquario, sfociato nel testo *Di una necropoli barbarica scoperta a Testona* (1880), scritto in collaborazione con il padre, e si è espressa non solo nel romanzo maggiore ma in ogni altra opera: dai *Lancia di Faliceto* (1886) a *Vecchio Piemonte* (1895 e 1905), da *A guerra aperta* (1905) a *Juliette* (1909), romanzo diversamente ambientato ma in qualche modo incompatibile con il lontano precedente *La contessa Irene* (1890).

3. Il rapporto che si può istituire tra *La contessa Irene* e *Juliette* consente di introdurre il terzo importante elemento dell'officina di Calandra: la sensibilità romantico-decadente che va da Mérimée a Barbey d'Aurevilly e che passa attraverso il filtro coevo di Fogazzaro. *La contessa Irene* è un romanzo di ambientazione contemporanea. Un pittore, Filippo Abrate, s'innamora di una giovane contessa, di cui anche Ruggiero – un suo amico – è innamorato. Ruggiero sposa Irene, ma prima tanto entusiasta e brillante, pare completamente mutare dopo il matrimonio. Un intreccio di circostanze fortuite lascia credere a Ruggiero che Irene lo tradisca con Filippo. Ostinatamente deciso ad attraversare un fiume in piena su un tronco scivoloso che fa da passerella, Ruggiero cade in acqua ed annega. Filippo sa ciò che ha spinto l'amico ad agire così e un drammatico senso di colpa lo allontana da Irene. Ricongiuntosi infine a lei, è costretto a narrarle ogni cosa. Irene rinuncia al suo amore per Filippo, ma non può rifiutare l'ultimo incontro, che tragicamente finisce in una doppia morte.

*Juliette* è un romanzo storico ambientato nel periodo napoleonico. La protagonista è vedova di un uomo amato profondamente, tanto da tener la bara presso di sé. Vittorio Faulis è innamorato di lei e la frequenta, ma viene improvvisamente arrestato per ragioni politiche. Un amico di Vittorio, Remigio, pregato dallo stesso Vittorio, va a confortare Juliette e la strappa a poco a poco all'apatia in cui è caduta. Ritornato dalla prigionia, Vittorio per

gelosia provoca a duello l'amico e ne è ucciso. Juliette rifiuta per questo l'amore di Remigio, il quale segue Napoleone nelle sue imprese e, quando torna, trova Juliette sposata a un professionista. Non sono che le semplici trame – rudimentalmente espresse – di due vicende borghesi: la prima melodrammaticamente chiusa in un epilogo di amore e morte, la seconda condotta ad un finale mitemente patetico. Ma ciò che in ogni caso conta, non è l'apparato storico, che appena disegna, in *Juliette*, la sottile filigrana dei fatti: uno sfondo di suggestiva lontananza temporale. La violenza dei sentimenti contrasta fin che può con la morale che si finisce a infrangere e il senso di colpa che ne scaturisce non trova remissione, fatalmente scontando il suo oscuro germoglio. Può aiutare a capire un periodo dei *Mémoires d'outre tombe* di Chateaubriand che Calandra certo conosceva di prima mano ma il cui fascino dovette presumibilmente filtrare attraverso il *Daniele Cortis*, di Fogazzaro: «Il n'y a qu'un déplaisir auquel je crains de mourir difficilement; c'est de heurter en passant, sans le vouloir, la destinée de quelque autre».

Ruggiero muore perché crede, anche se a torto, che Irene e Filippo siano colpevoli. Come essere felici sapendo che, pur non essendo colpevoli, si è urtato il destino di un altro? E Irene scrive infatti a Filippo: «Ruggiero mi ha lasciata senza una parola. I suoi ultimi pensieri sono un segreto fra Dio e lui. La conclusione di quanto mi avete detto è una sola: Ruggiero è morto perché ci ha creduti colpevoli. Non so altro, non posso, non devo sapere altro. Ogni ragionamento è impossibile. È ingiusto, è atroce; ma la sua memoria si frapponne fra noi per tutta la sua vita. Siamo noi che l'abbiamo ucciso. Non possiamo scolarci più, no, non potrò mai [...]. Non vi dolete d'aver parlato [...]». Non diversamente Vittorio Faulis muore in duello e Juliette non potrà essere felice con Remigio che, pur provocato, lo ha ucciso: «Egli aveva patito lungamente per lei; ella doveva il contraccambio con una lunga espiazione; espiare la sua insensibilità, la sua durezza, la sua scaltrezza [...]». La vicenda «sto-

rica» di Juliette, a dispetto della maggiore maturità di impianto e di stile, non è diversa da quella contemporanea di Irene. La storia non è che un affresco dove la minuziosa ricostruzione ambientale di fondo sostiene i fantasmi del passato e la fantasia dello scrittore vi indugia con la sua propria – pesantissima – sensibilità. La vita sentimentale dei personaggi, insomma, come scrive Lukàcs per un altro scrittore, ne esce fortemente modernizzata.

4. È ora, finalmente, di passare alla *Bufera*, all'«apparato sentimentale» (secondo le parole di Petrocchi) del romanzo maggiore: al ritmo fragile e peritante di un richiamo amoroso che si scioglie nella partecipe trepidanza di un tocco di paese, allo sgranarsi delle corrispondenze emotive, dei lievi abbandoni, degli allarmi e dei trasalimenti del cuore. È la traccia di lettura a cui si è tenuto Mario Soldati nelle *Due città* quando colloca nella campagna di Murello, dove si gira un film tratto dalla *Bufera*, l'amore ormai estenuato di Emilio e Irma. Soldati si ricorda della gita che Ughes e Liana fanno alla Varaita e traduce l'impercettibile presagio, scaturito dall'evocazione di un nome, in un gioco d'acqua che allude «all'esistenza di un mistero»: forse «il mistero medesimo della vita».

Naturalmente non è tutto qui. La storia impone la sua presenza, anche se la ricostruzione che presiede al realismo delle notazioni ambientali o alla precisione minuta dei fatti – ricostruiti su documenti e studi in una fittissima e quasi cronachistica scansione –, non mira a restituire, secondo una concezione «forte», il nesso individuo-storia-società: che è invece quanto accade a Manzoni, dove ogni ganglio risponde a una «visione del mondo» sofferta, ma non perplessa. Fra il grande avvenimento storico e il destino particolare dei protagonisti non sussiste, s'intende, un rapporto veramente organico, come ancora Lukàcs – quand'anche se ne volesse attenuare l'ipoteca marxista – osservava giustamente per

Mérimée. Ma la distanza di un tempo compiuto e vagheggiato (soprattutto nella sua eccezionale precarietà) consente un più mobile gioco di allusioni, di enigmi, di sottaciute interrogazioni. La storia diventa lo specchio di un'allarmante menzogna.

Va qui accolta la protesta che Calandra faceva in una lettera del 16 gennaio 1899 contro le accuse prevedibili «di non aver messo insieme un romanzo, dirò così, alla Bourget come non vi fossero al mondo altre passioni interessanti quanto l'amore».

Certo non è casuale che *La Bufera* sia dedicata «alla memoria di mio padre», poiché proprio la lezione paterna, all'altezza dello scorcio del secolo, in coincidenza con eventi complessi e anche clamorosi di politica interna ed estera, sembra tornare quanto mai attuale. Il riferimento alla stagione giacobina viene a stabilire, in altre parole, un punto di stabilità non contenibile, come già ha osservato Petrocchi, nel puro, appunto, «apparato sentimentale».

Lo spazio del romantico sta tra la capitale sabauda e la sua plaga sudorientale, adiacente alla valle del Po, che include il piccolo borgo di Murello: una terra che è stato Calandra a portare alle lettere, forse irripetibilmente come sosteneva Filippo Burzio. Il tempo occupa due anni cruciali del periodo che va dalla rivoluzione alla restaurazione: dalla primavera del 1797 alla primavera del 1799. Alle sue spalle stanno l'armistizio di Cherasco (28 aprile 1796) e la successiva pace di Parigi (15 maggio), con cui Vittorio Amedeo III cede Nizza e Savoia alla Francia e si obbliga a lasciare il passo libero alle milizie francesi. Al suo culmine alcuni avvenimenti essenziali: l'abdicazione di Carlo Emanuele IV, l'esilio sardo, l'effimero avvento degli austro-russi con Suvorov. Alberi della libertà abbattuti, soldati in fuga, frati sfratati e sanguinari, la desolazione di un Piemonte «cangiato nel campo di battaglia di due potenti nazioni». Avvenimenti «blandi e misurati», a cui succedono «casi rapidi, sfrenati ed estremi».

Scriva Calandra in una delle novelle di *Vecchio Piemonte*, che Prozio ha meritoriamente riproposto presso il Centro Studi

Piemontesi: «Le città e i villaggi erano intronati dal rombo infausto degli uni, messi a soqquadro dal moltiplicarsi degli altri. Quelli mutavano l'ordine antico, questi cangiavano di nuovo in disordine. Era un turbine impetuoso e vastissimo, che rumoreggiando alto nel cielo, sibilava pure sulla terra e sulle acque, sradicava gli alberi, ma sbarbava anche le erbe: abbatteva le torri, le cupole, scopriva i castelli, i palazzi, arruffava i tetti delle capanne, penetrava stridendo fin nei sepolcri. E così gli uomini, avvolti e spinti gli uni contro gli altri, si scannavano accecati, a vicenda». Ecco la bufera, ancora di ascendenza azegliana, ed ecco, quasi esplicito, il titolo del romanzo.

La *fabula* è elementare. La protagonista, Liana Olivieri è sposa del medico di Murello, Luigi Ughes, il quale, già giacobino e fuoruscito nel '94, amnistiato nel '96, intimamente ravveduto ma probabilmente incapace di rifiutarsi ai vecchi compagni che lo incalzano nei nuovi frangenti del '97, si allontana all'improvviso da casa e non vi fa più ritorno. L'attesa della giovane moglie – l'ansia spasmodica di spiragli che non si mostrano, di indizi che non trovano conferma – s'incrocia con l'amore che il contino Massimo Claris, impressionabile rampollo di una famiglia di eletta aristocrazia, le mostra attraverso un'assiduità sollecita e gentile e poi le rivela in una memorabile scena notturna. Ma proprio quando sembra che l'amore di Massimo e Liana possa vincere ogni barriera psicologica e ogni pregiudizio sociale, il nuovo e definitivo divieto della «storia» si oppone alla sognata rinascita e la vicenda finisce col «doppio suicidio» dei due amanti (nuova e più convincente ripresa del finale della *Contessa Irene*).

L'intreccio è sostenuto dai molti accadimenti quotidiani della piccola comunità borghigiana, dal ripetersi delle scadenze stagionali, dagli andirivieni periodici tra Torino e la campagna murellesse, tra gli aristocratici rituali di casa Claris e le borghesi usanze di casa Ughes dove conviene il notabilato indigeno. L'aura abbastanza quieta di questi *moeurs campagnards* è rotta da avvenimenti

pubblici di grande e progressiva virulenza e dall'avvenimento privato fondamentale, la scomparsa di Ughes, che determina con la sua assenza misteriosa l'attesa travagliata e protratta di Liana.

Aristocrazia disorientata, borghesia in fermento, *populace* in rivolta, costituiscono le tre direttrici di una società in subbuglio, le nervature di un tremito sempre più convulso. Calandra adotta registri diversi (dal comico al drammatico, dal grottesco al tragico) e disegna figure di diverso spessore: dalla fatua decadenza del cavalier servente Mazel alla prefigurata dissoluzione che tortura i giorni e le notti della contessa Polissena, allo spirito inossidabilmente marziale del conte Annibale, all'inquietudine di Massimo, alla mite ottusità di Olivieri, alla sguaiatissima *silhouette* dello speciale Bechio.

Ma sullo spaccato di questi anni, la figura di Liana domina assoluta, ritratta tra desiderio di abbandono e accorate memorie, tra vibratili suggestioni e ineffabili pudori. Non ultimo dei protagonisti il paesaggio, la natura della campagna murellese, gli angoli riposti e misteriosi dei boschi, i toni morbidi delle albe perlate, i verdi tranquilli del giorno e le notti presaghe, gremite di stelle. Lì il mistero delle acque che scorrono e ristagnano, delle burrasche annunciate, delle stagioni in transito, riflette il dramma e la tragedia della storia, che sono il dramma e la tragedia della vita nel suo ripetersi immutato, nella sua precarietà senza indulgenza, nel suo esempio estremo e assoluto.

Manca forse il giudizio morale di un tempo storico così travagliato? Perché allora la crisi ideologica più significativa della *Bufera* si consumerebbe nella conversione dell'onesto giacobino Ughes? Essa sottolinea di fatto la forza del «buon senso», dell'aurea *medietas* a cui restava ferma la borghesia liberale piemontese tra Otto e Novecento, tentata a riconnettere attraverso il messaggio azegliano le fila di un patrimonio ideale profondamente compromesso (e ce n'è più che un indizio nel ritratto di Ugo Ojetti raccolto in *Cose viste*).

Il moderatismo di Calandra è considerato nella chiusa risentita della *Bufera* (più ancora che nella morte di Liana e Massimo) ed è riservato all'orrore della tragedia sanguinaria, al commento stravolto dello speciale Bechio. Attraverso la trama fitta dei riferimenti azegliani, esso si colloca in un'area conservatrice che viene a coincidere con i rigurgiti reazionari di fine secolo. Il romanzo non è dunque soltanto la storia di un'assenza e di un'attesa, una piccola e misurata epopea sentimentale. Nei circuiti del cuore sono iscritti i sussulti di due epoche terminali: quella di Calandra e quella dei suoi personaggi. Vista così, la storia della *Bufera* è davvero la storia di un piccolo classico nostrano ricco di succhi europei. Non è forse abbastanza? Basta semplicemente leggere, senza troppe ipoteche.



## *Sulla traccia della Bufera Il liberale Edoardo Calandra contro giacobini e sanfedisti*

ALDO A. MOLA

**I**l 18 maggio 1870, quattro mesi prima della breccia di Porta Pia, Claudio Calandra scriveva da Napoli al diciottenne primogenito, Edoardo: «Ho veduto Pio IX, il quale paffuto e benissimo portante, ha una tal aria altera proprio come la gallina che ha fatto l'uovo. E lui sta per farlo, ma un bel giorno lui o qualche suo successore tornerà alla rete o poco più, e allora forse guadagnerà da una parte quello che perde dall'altra». I suggerimenti, i consigli ai figli fioccano frequenti attraverso le lettere da Firenze, Roma, Napoli, alla Puglia, all'Ungheria [...]: terre percorse da quel curioso avvocato che, dopo decenni di vita forense, s'era dato anima, corpo e quattrini a scavar pozzi e canali, a bonificare terre e a fondare banche, sulle orme del cugino Carlo Ignazio Giulio, apprezzato collaboratore di Camillo Cavour. Dopo la morte della moglie, Claudio aveva lasciato Torino per l'avita casa di Murello, a sei chilometri da Racconigi. I tre figli, Edoardo (nato nel 1852), Dina (1854) e Davide (1856), erano affidati alle cure della nonna paterna, Joséphine Millet, e di quella materna, Teresa Vinay, vedova di Pietro Baldassarre Ferrero, letterato insigne. Lui, l'avvocato-idraulico, s'era invece sobbarcato un bel fascio di preoccupazioni pubbliche: sindaco di Murello, membro del consiglio provinciale di Cuneo, componente di molte commissioni «tecniche» e a lungo suo apprezzato vicepresidente, socio di svariate accademie, comitati e società e infine deputato al Parlamento nazionale in anni di Battaglie alla Camera e per le strade: come nei giorni tragici del settembre 1864, quando Torino insorse contro il trasferimento della capitale a Firenze e, tra morti, feriti e arrestati, si

lamentarono centinaia di vittime<sup>1</sup>. Anni intensi quelli della vita parlamentare di Claudio Calandra, tra il 1865 e il 1870: dalla terza guerra d'indipendenza all'annessione del Regno di Roma, con tanto di *debellatio* del potere temporale dei papi. Furono anni scanditi dall'unificazione dei codici, dalla statizzazione dei beni ecclesiastici, dal tentativo garibaldino di occupare Roma (1867), tragicamente finito con la sconfitta di Mentana, dai moti popolari contro la tassa sul macinato [...]

Mentre dava mano a mettere in piedi lo Stato, Claudio indottrina i figli. «Vedete, – egli scriveva nel 1866 da Firenze – io qua lavoro come un disperato e studio continuamente levandomi il mattino alle cinque mezza. Dunque voi che siete giovani e che avete tante cose da apprendere, fate altrettanto [...]» Quando poi lasciò gli «interminabili discorsi accademici», le «noiose dispute parlamentari», per scavi e bonifiche, Claudio Calandra scoprì che dietro la facciata del Risorgimento soddisfatto il Paese continuava a versare in condizioni economiche e finanziarie disastrose. Tanto che per continuare la costruzione d'un importante canale, egli dovette vendere la preziosa collezione d'armi raccolta in decenni di ricerche sorrette da studi seri e profondi. E non fu senza amarezza che, vistose la rifiutare dal Comune di Torino sempre a corto di quattrini, finì per cederla al Museo di Birmingham.

Prima ancora di maturare, la borghesia di provincia, di cui Claudio Calandra era autorevole esponente, cominciava ad appassire. In alcune pagine chiestegli dall'editore Luigi Roux per un'an-

<sup>1</sup> Sull'attività politico-amministrativa di Claudio Calandra rinviamo ai nostri lavori (*Storia dell'amministrazione provinciale di Cuneo dall'Unità al fascismo, 1859-1925*, Torino, Aeda, 1971; *La Gipsoteca Davide Calandra*, Savigliano, Cassa di Risparmio di Savigliano, L'Artistica, 1975 e *I braidesi che fecero l'Italia*, in A. MOLA - L. BERARDO, *Storia di Bra dalla Rivoluzione francese al Terzo Millennio*, Cassa di Risparmio di Bra - Editrice L'Artistica Piemontese, I, 2002, passim) e a I. BRUNO - P. GERBALDO, *Acque e agricoltura. Dalla «Société d'Agriculture» alle bonifiche di Calandra*, Torino, Ed. libreria Cortina, 1998, pp. 67 e ss.

tologia di vite di giovani artisti, Davide raccontò che il padre non mostrò stupore né avanzò obiezioni alla decisione sua e del fratello Edoardo di dedicarsi all'arte anziché ad attività professionali o imprenditoriali. Lo stesso Claudio, per parte sua, da anni aveva cominciato a preferire escursioni archeologiche a quegli stessi lavori idraulici che tanto lo avevano entusiasmato tra il 1860 e il 1875. Fama europea raggiunse nel 1878 la scoperta della necropoli di Testona, presso Santena: da cui egli e i figli, suoi valorosi aiuti nelle campagne archeologiche, trassero centinaia di armi barbariche, tra cui i famosi *scramasax*.

Alla morte del padre, nel 1883, Edoardo aveva già raggiunto notevole reputazione come pittore. *Al rogo la strega*, *Una vittima di Caterina de' Medici*, *Distrazioni*, *Rosmunda*, *Vedette Valdesi* sono titoli di suoi celebri dipinti, indicativi del gusto storicistico trasferito dalle ricerche archivistiche e letterarie sulle tele<sup>2</sup>.

Quando nel 1884, si trovò a lavorare con Alfredo d'Andrade, Vittorio Avondo ed altri nell'allestimento del borgo medioevale del Valentino per l'esposizione del ventennale del trasferimento della capitale da Torino a Firenze, il trentaduenne Edoardo Calandra, aveva alle spalle dieci anni di studi alla scuola di maestri quali Vincenzo Gamba e numerosi viaggi a Parigi, sul Reno, in Egitto, Palestina, Grecia. Ma soprattutto aveva profondo desiderio di tentare vie nuove e sue proprie.

Mentre anche il fratello, ventiseienne, toccava il successo con *Fiore di Chiostrò*, morbidosissimo marmo che ispirò la turbata musa di Edmondo De Amicis (ma già quattro anni prima con *Le Veglie di Penelope*, Davide s'era imposto all'attenzione generale), Edoardo sostituì a quella dei pennelli la pittura con le parole:

<sup>2</sup> Cenni all'opera pittorica di Edoardo Calandra in P. DRAGONE, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e culture figurativa 1865-1895*, con saggio intr. di A. DRAGONE, Torino, Banca CRT, 2000, pp. 127 e 240, altresì AA.VV., *Storia di Torino*, 7, *Da capitale politica a capitale industriale (1864-1915)*, Torino, Einaudi, 2001, *ad indicem*.

accompagnata con una lunga fase di transizione, contrassegnata da limpide incisioni per taluni suoi lavori letterari e per impreziosire edizioni di autori allora celebri, come Giuseppe Giacosa, Emilio Praga, e le *Novelle rusticane* di Giovanni Verga.

Non è qui né il caso né il luogo di risalire alla scoperta delle fonti e degli scrittori che più possono aver influito sulla gestazione delle sue opere principali. Già vi si sono cimentati Maria Mascherpa, Pietro Pancrazi, Giorgio Petrocchi, Arrigo Cajumi e, più recentemente, Giorgio de Rienzo, Pier Massimo Proso, Silvio Ramat, Giovanni Tesio [...] È forse più importante domandarsi non già da chi o da quale lettura possa esser stato suggerito un episodio, un personaggio; bensì quale sia il significato ultimo e complessivo della sua opera di scrittore.

«Quanto al personaggio – si legge in *Reliquie* – sono poco informato. So però che egli nacque a Torino nel 1782, da parenti che non erano nobili; appartenevano all’alta borghesia ma frequentavano la nobiltà, ne avevano preso i modi e le opinioni, tantoché furono poi classificati tra i cosiddetti aristocrates». Questo personaggio sospeso tra *ancien régime* (concluso con la morte di Elena, gettata viva tra le fiamme d’una fornace dal marito geloso) e ascesa della borghesia, contiene un nucleo d’autobiografia non circoscritta – s’intende – alle vicende sue, né solo estesa a quelle del fratello, fine conoscitore di nobili cavalli e ricercato compagno di scorribande patrizie, e della sua «gente». Prima di approdare alla apologetica raffigurazione di duchi, principi e re sabaudi, suo fratello Davide aveva a lungo indugiato intorno ai temi tipici della tradizione democratica risorgimentale: due monumenti a Garibaldi, uno al ministro bresciano Zanardelli, strenuo propugnatore della laicizzazione dello Stato e fautore del riconoscimento giuridico del divorzio. Edoardo invece non ebbe incertezze. Il mondo a lui più consentaneo non ci pare il Settecento come hanno pur asserito molti suoi pur attenti lettori. Del *Grand Siècle* – che fu illuminista e sanfedista, libertino e devoto, intelligente e opaco, coraggioso e pavido – ad Edoardo Calandra

interessò soprattutto il tentativo di conciliazione tra la borghesia in ascesa e l'aristocrazia, «sacra» per storia secolare, per memorie, per la funzione dirigenziale assoluta attraverso i tempi, dall'età feudale (cui spesso ritornano nei dipinti, nelle sculture e nei racconti entrambi i fratelli) sino alle imprese guerresche del Risorgimento.

Sul finire dell'Ottocento il precario liberalismo costituzionale fu minacciato da colpi di stato reazionari, coltivati dai burberi generali di Umberto I che gareggiarono in autoritarismo con il Francesco Crispi della repressione dei fasci siciliani e con il barone Antonio Starabba di Rudinì delle cannonate milanesi del maggio 1898. Sull'altro fronte masse organizzate dal partito socialista e dalle gerarchie clericali, con risvolti ora intransigenti e reazionari ora populistici, con scioperi, manifestazioni, incrementi elettorali, inocularono nella dirigenza al potere la psicosi dello stato d'assedio. Era davvero in pericolo lo Stato uscito dal Risorgimento? Ma quello Stato non aveva assunto a fondamento della sovranità la «volontà della nazione»? Non s'era fondato sulla generosa partecipazione della piccola borghesia e del proletariato urbano organizzato in società operaie di mutuo soccorso, embrione dei futuri sindacati? Non aveva dichiarato sacri principi la libertà di stampa, di opinione ed associazione politica, sul modello inglese ispiratore di Cavour, Azeglio, Sella e condivisi da Depretis, Coppino, De Sanctis, Cairoli?

Dunque non lo Stato risorgimentale, ma il potere oligarchico dei clans cortigiani era in pericolo. Di lì, ecco scaturire il mito del «ritorno al Medioevo» in forme letterarie, scontate, ambigue: non lontano da quello che il fratello Davide scolpì nel basamento del monumento del principe Amedeo di Savoia, duca d'Aosta e, per breve stagione (1870-73), malinconico Re di Spagna<sup>3</sup>, (davanti al

<sup>3</sup> Sul quale, in attesa di una biografia scientifica, si veda il pregevole saggio di G. SPERONI, *Amedeo d'Aosta Re di Spagna*, Milano, Rusconi, 1986.

parco del Valentino, Torino) prendendo le mosse dal leggendario Umberto Biancamano (cioè dal 1000 dopo Cristo). Dall'età moderna, alla stessa stregua, i Calandra ricavavano quanto meglio potesse riuscire di sostegno al «potere signorile»: da lì i bronzi equestri di *Piemonte Reale* e di *Dragone a cavallo* di Davide (immaginati a difesa non solo dei confini, ma anche della sicurezza interna e dell'ordine) e la rievocazione dell'epopea sabauda di fine Settecento evocata da Edoardo nelle pagine di *Li 23 fiorile anno VII, La banda Becurio, Il braccio di Arnulfo*, poi raccolte con altre novelle in *Vecchio Piemonte*.

Alla *Buferà*, opera destinata ad assicurargli fama imperitura, Edoardo Calandra dedicò quasi vent'anni di lavoro accanito: dal 1892, quando scrisse ad un amico di possedere ormai lo slancio e l'idea centrale, al 24 dicembre 1898, quando gli giunse una copia della prima edizione; e poi ancora sino al 1911, quando il romanzo ricomparve dopo pluriennale revisione, alla redazione poi ripubblicata da Treves e, a cento anni dalla nascita di Calandra, nel 1952, in una pregevole edizione illustrata mirabilmente da Gustavino. La *Buferà* comparve poi nella collana «Il Feuilleton» diretta da Giovanni Arpino e a cura di Aldo A. Mola (Torino, MEB, 1974) e nelle edizioni Viglongo di Torino a cura di Giovanni Tesio (1989).

Numerosi sono i temi politici e le impennate polemiche nel romanzo intessuto di guerre e di sommosse: dal 1792, inizio del conflitto tra il regno di Sardegna e la Francia rivoluzionaria, al 1799, l'anno della repressione dell'effimera levata di scudi giacobina e rivoluzionaria da parte delle truppe austro-russe e delle plebi contadine sanfediste, sospinte in armi contro le città e contro i centri riformatori, passando attraverso l'irruzione in Piemonte dell'Armata d'Italia agli ordini del generale Napoleone Bonaparte<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Al riguardo si veda A. MALERBA - O. SANGUINETTI, *Il Maggiore Branda de' Luconi e la «Massa Cristiana». Aspetti e figure dell'insorgenza antigiacobina e della liberazione del Piemonte nel 1799*, Torino, Libreria Piemontese Editrice, 1999.

Durissima, nella *Bufera*, è la condanna della guerra che, a Benedetto Croce ha suggerito un lusinghiero confronto tra Calandra e Tolstoj. Al giovane e generoso Massimo Claris, il nobile, non disdegnoso dell'amicizia dei «borghesi», Liana e Oliveri, lo scrittore fa dire: «Può darsi benissimo che Dio abbia fatto dono di un cervello anche a me. Ma sono sempre stato soldato e non ho mai potuto usarlo a modo mio». Nelle prime pagine, meditando su un campo di battaglia forse suggerito a Calandra dagli scavi della necropoli di Testona, il medico Ughes, ineguagliabile protagonista di *La Bufera*, afferma: «Tu non sai che quando gli uomini sono per scannarsi diventano ciechi». E poi scrivendo a cavallo degli anni delle mal riposte ambizioni imperialistiche italiane, tra la catastrofe di Adua e i magri trionfi tripolini – a due popolani Calandra attribuisce queste battute: «Mondo assassino! i popoli si ammazzano e i principi si abbracciano»; «Un po' si abbracciano e un po' si fanno la guerra»; «Ecco un'altra cosa che non c'entra: la guerra. Mandare al macello tanta povera gente per un tocco di terra [...]». Frasi che vanno rilette senza dimenticare che si era alla vigilia di quella grande guerra (1914-1918), nella quale sarebbe caduto l'unico figlio di Edoardo, Claudio, nelle tragiche giornate di Caporetto<sup>5</sup>.

Ma a ben guardare nello scrittore piemontese v'è un pessimismo più radicale, l'amara certezza all'impossibilità di metter ordine e pace tra gli uomini, che certo non conduce né a Tolstoj né ad alcun altro autore dell'Ottocento, e ne fa uno scrittore di persistente attualità.

Ad Ughes, l'«eroe» della borghesia in ascesa, proiettata a ereditare e a continuare le più elevate conquiste dell'illuminismo aristocratico, Calandra fa dire fiduciosamente: «Sì, può venire un'età nella quale durerà fatica e creder vere molte cose che noi vediam-

<sup>5</sup> Sulla drammaticità epocale della grande guerra si veda F. MALNATI, *Dalle Corone al Caos*, Foggia, Bastogi, 2002

mo con i nostri occhi. Non la pretendo a profeta, ma se considero la trasformazione di certe idee del passato, non par più tanto difficile presagire ciò che avverrà. Procedo per induzione. Noi conosciamo le idee dei nostri vecchi sulla schiavitù, la tortura, l'inquisizione; sul rispetto dovuto alla vita, alla proprietà, alla libertà, all'onore, alla coscienza altrui. Non son più quelle d'una grandissima parte di noi. Vuol dire che il mondo ha già cambiato un pochino. Cambierà ancora. Varierà forse anche la morale. L'uomo penserà meno a guadagnarsi il paradiso e a scansare l'inferno, ma acquisterà una cognizione più determinata dei suoi doveri quaggiù. Capirà, per esempio, che non bisogna molestare, né tormentare il prossimo; che l'egoismo e la durezza di cuore son cose abominevoli; l'abnegazione e la carità cose sante, necessarie sulla terra come l'aria che si respira; che esiste realmente una fraternità umana; che le lotte tra individui, tra classi, tra popoli sono delitti, grandi, grandissimi delitti!»

Rinnovamento delle coscienze, educazione politica ed etica senza discriminazione di classe sono dunque i pilastri della società che potrebbe sorgere. Non è difficile scorgervi l'eco degli antichi insegnamenti laici del padre deputato. Ma a ben guardare più che propositi e programmi contingenti (che richiederebbero un impegno, e un'azione conseguente) si tratta di aspirazioni, vagheggiamenti, fantasmi di un mondo che sarebbe potuto essere (quanto meno agli occhi di Edoardo Calandra), ma finirà per non essere affatto.

Lo scrittore, ironicamente intento a studiare e collezionare lame e armature antiche (giunse persino a modellarsene una con le proprie mani), respingeva e condannava la guerra proprio perché essa nasce dal fallimento della ragione, della abdicazione della volontà di avvicinare, armonizzare, conciliare e infine saldare e fondere genti, generazioni, costumi, età diverse.

A questa luce Ughes, lo sposo «rivoluzionario» di Liana, che sin dai primi capitoli de *La Bufera* scompare senza lasciare né

notizie né tracce di sé, può essere inteso come simbolo della borghesia moderata, che, travolta dallo spregiudicato cinismo degli estremisti, dei settari giacobini, deve cedere il posto agli aristocratici illuminati (Massimo Claris, che prende il posto di Ughes sino a farsi amare da Liana). Sennonché questi, proprio quando esce dal mondo dei «ci-devant», dei reazionari insensibili al corso della storia, e imbecca la via possibile feconda unione borghesia-aristocrazia, a sua volta viene spazzato via da un estremismo di segno opposto: quello delle feroci plebi sanfediste. Il doppio suicidio di Massimo Claris e Liana, nella carrozza assediata dai contadini assetati di sangue e di libidine, non fa che confermare la morte di Ughes, la fine di un'età, di una speranza.

Il pessimismo metafisico di Edoardo Calandra, qui e là affiorante nel corso del romanzo, viene sintetizzato in forme icastiche, senza margini di speranza. A proposito della ferocia umana il continuo dice: «Eppure è sempre stato e sarà sempre così». Quello stesso *disperato* pessimismo trova spesso accenti lapidari che verso la fine de *La Bufera* investono non solo la guerra, bensì la vita intera, il destino degli uomini: «Venuta l'ora tutti avremo [terra] a sufficienza [...] Tutti dobbiamo morire, calar nella fossa a marcire».

Non si è lontani dal vero ricercandone l'origine nella inguagliabile, tetra sfiducia nella possibilità di crescita civile e di educazione morale delle masse popolari. Ce lo conferma Ugo Ojetto, in alcuni racconti calandriani raccolti nel sesto tomo di *Cose viste*. D'altra parte sin dal giovanile *Le masse cristiane*, il figlio del deputato laicista aveva parlato chiaro: fustigando senza mezzi termini la responsabilità del clero, colpevole di scatenare le peggiori passioni delle plebi abbruttite, anziché di frenarle, soffocarle, mutarle in propositi di collaborazione e civiltà. Leggiamone alcuni passi: «Prete e frati, fanatici energumani, si vedono col crocifisso in mano e lo schioppo in spalla scorrazzare, trasmutati in capibanda, le strade e le campagne dando la caccia ai francesi ed ai patrioti». Analogamente, ne *La Bufera*, ritroviamo «pretacci e fra-

tacci ribaldi», come i due segretari cappuccini della «massa cristiana» di Branda de' Lucioni, un'accolita di «preti d'ogni razza e frati d'ogni colore, con crocifissi, aspersori, coltelli e pistole» e come il ripugnante Don Macari nell'ultimo capitolo del romanzo.

La robusta, efficace ricostruzione storico-romanzesca di travagliate lotte politiche e sociali del Settecento nelle pagine di Calandra dà la misura dell'irrimediabile pessimismo, della incrollabile sfiducia con cui tanta parte della dirigenza post-risorgimentale – inclusa la piemontese, che pure era stato protagonista del processo di unificazione nazionale – osservò il seguito della storia italiana. E meglio si comprende l'isolamento in cui Edoardo volle rinchiuersi nella villa in stile liberty costruita dal fratello Davide in Corso Massimo d'Azeglio, a Torino, a due passi dalla villa degli Agnelli. Due passi che Edoardo non percorse, preferendo, come ci ricorda Enrico Thovez, i campi all'intorno, la collina, la spianata su cui il fratello aveva levato il cavallo bronzeo del principe Amedeo, mentre non lontano rombavano i cavalli a vapore delle prime autovetture Fiat.

Perciò anche l'accorata poesia della campagna, così spesso presente in lui, con accenti che salgono direttamente dalla «terra della menta» di Murello, dalle boschive rive dei torrenti di pianura, dalle zolle fumanti e ricche della «bassa» tra Saluzzo e Racconigi, suscita trasalimenti inconsueti: quelli della terra in cui Edoardo e Davide (morti nel 1912 e nel 1915) vollero essere calati in cassa di legno dolce «per ricongiungersi prima al cielo perenne della vita», secondo precise disposizioni testamentarie.

Da quelle umide zolle si leva lo stesso sentore che esala da questa *Bufera*, così spesso aperta a meravigliosi squarci di poesia, di contemplazione della campagna piemontese: la cui apparente serenità, la cui ambigua quiete fan qui e là trapelare il volto sinistro del delitto, il mistero di apparizioni e fenomeni telepatici, l'agghiacciante incubo dell'ignoto, reso anche più suggestivo dal simbolismo palese dell'opera calandriana, evidenziato sin dalla

numerazione: 33, come quelli di ciascuna delle Cantiche del poena dantesco, in quegli anni spesso riletto e ricercato per ritrovarvi allusioni e presenze dell'antica sapienza delle corporazioni e della religiosità dei quell'ordine dei Templari cui era appartenuto il Castello di Murello<sup>6</sup>.

Ne lasciamo la scoperta al lettore. Il quale certo gusterà un'opera destinata a fama sempre più solida e meritata, ben al là del giudizio di Benedetto Croce, che definì Calandra «un galantuomo» ed anche oltre quello che ne dette il severissimo critico Arrigo Cajumi: «La Bufera, per noi piemontesi, deve diventare un libro da capezzale, come per i lombardi *I Promessi Sposi*». Tanto più che le desolate conclusioni di Edoardo Calandra sulla formazione e sui destini di una dirigenza illuminata sono ancora oggi materia di discussione e confronto politico.

<sup>6</sup> Trentatré sono anche i capitoli (senza titolo) di *Le mie prigioni*: al riguardo Silvio Pellico scrisse di aver voluto «fare un libro», vale a dire ripercorrere la propria esperienza cospirativa e di condannato alla pena capitale, poi graziato e recluso per quasi dieci anni nella fortezza Spielberg, a Brno si veda il nostro *L'enigma di Pellico* in AA.VV., *Sentieri della libertà e della fratellanza ai tempi di Silvio Pellico*, Atti del convegno di studi di Saluzzo, aprile 1990, Foggia, Bastogi, 1991.



GIACOMO LEOPARDI



PRESENTAZIONE DEL LIBRO

«*Un romantico infinito*»

di

RENATO SCAVINO



# Un romantico infinito

ANALISI INTROSPETTIVA DELLA LIRICA LEOPARDIANA

Dopo i successi ottenuti con la pubblicazione dei libri *La Bergera* e *L'ironia di Socrate*, Renato Scavino continua a pubblicare libri di alto contenuto culturale, che si fanno leggere volentieri, perché l'autore li presenta con umiltà, come un normale parto della sua sapienza. Il libro *Un romantico infinito*, pubblicato nel 2004 dopo più di vent'anni di studio, di ricerca e di riflessione, non vuole essere la solita critica letteraria. Dopo aver letto le opere di S. Freud e C.G. Jung, l'autore ha disteso Leopardi sul lettino e attraverso la traduzione in prosa dei versi dell'infinito, lo ha sottoposto ad un'analisi introspettiva che porta alla luce «il messaggio che si cela sotto mentite spoglie negli elementi della realtà trasformati in simboli».

Quando si parla di Leopardi si pensa subito al pessimismo. Certo non poteva essere ottimista un essere umano che nasceva in una famiglia dove il padre Monaldo, fin da giovane, si era dedicato con grande impegno a dissipare il patrimonio fino ad arrivare sull'orlo del fallimento totale e la madre che, saldissima nella credenza cristiana, godeva nel rendere infelici i figli tanto da trasformare la loro vita in un continuo martirio. Non era una casa, era uno squallido carcere dove era proibito tutto ciò che avesse qualcosa di umano. Più tardi, nel pieno dei suoi dolori, disperato, perché sua madre non credeva alle sue malattie, nel 1830 le scrive: «Pare impossibile che si accusi d'immaginaria una così terribile incapacità d'ogni minima applicazione d'occhi e di mente, una così completa incapacità di vita, come la mia [...] Mi raccomando alla Madonna, e le bacio le mano con tutta l'anima». Muore disperato, soprattutto, perché fin dalla nascita, gli è mancato l'amore della madre. Quest'ultima considerazione mi porta a pensare che quando Leopardi parla della natura maligna e nemica

dell'uomo, si riferisca alla madre. Anche in questo caso inventa la metafora della natura matrigna per salvare la madre, che malgrado tutto, amava.

*L'infinito* di Leopardi pessimista inizierebbe: «Sempre odioso mi fu quest'ermo colle», [...] e terminerebbe: «Così tra questa / immensità s'annega il pensier mio / E affogare m'è dolce in questo mare». Una visione della vita così desolante e tragica, un'esistenza così solitaria e dolorosa, non avrebbe potuto creare una poesia tanto limpida e universale che, pur nelle spietate analisi razionalistiche, possiede il fascino delle immortali creazioni, quando si fa voce pura dell'anima. Quindi non pessimista, ma «uomo del dolore», che fino all'ultimo istante difende la sua dignità. Renato Scavino scrive che «nell'atto del creare lo scrittore s'immerge totalmente nella realtà, anche quando cerca rifugio nella fuga dal reale; si rivolge ad un pubblico anche se scrive per sé; [...] Vero poeta non è il letterato che si isola nella sfera degli interessi letterari, [...] ma colui che nel suo lavoro creativo non è solo poeta, ma anche storico, filosofo e scienziato, come lo furono Omero, Dante, Goethe e Leopardi».

Leopardi è un poeta che parla contro la natura, ma la fa amare, che parla di morte, ma fa innamorare della vita, che parla di nulla ma prende per mano e conduce oltre l'orizzonte e dà gioia di vivere. Quando si affida alla ragione, vuole spiegare i perché dell'infinito sapere e non accetta quella che Pascal chiamava la ragione del cuore; il suo pensiero è così accostato a Kant per il limite della ragione, a Schopenhauer per la volontà come unico motore della vita e causa di perenne infelicità. È vero che la ragione e la volontà sono il motore della vita, ma non mi risulta che i suddetti grandi filosofi abbiano preso in considerazione il fatto che questi motori non sarebbero vitali senza *l'energia*, quell'energia che avvolge e riempie le cose: la forza dell'Amore, l'unica fonte di libertà e di vita. Quale migliore prova nel confronto della

sorte di questi geni, Pascal trova la gioia di vivere, anche nella sofferenza, quando scopre la ragione del cuore e antepone la follia dell'amore alla pura ragione.

«L'autore è convinto che la fatica dello studioso abbia lo scopo di indicare la via a chi verrà dopo, perché questi sappiano fare meglio di lui. Perciò [...] nessun timore d'errare deve scoraggiare la ricerca: la mancanza di coraggio - scrisse Jung - è di gran lunga più dannosa per il buon nome della scienza, che non l'onesto errore».

Per approfondire l'argomento, vi rimando alla lettura del libro, che potete trovare nelle migliori librerie.

*Vincenzo La Porta*



SAGGI

di

Giorgio Bárberi Squarotti

Andrea Maia

Renato Scavino



## *La fine della storia nella Sera al dì di festa*

GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

L'inizio de *La sera del dì di festa* ha finito con l'essere celebrato come l'esempio supremo dell'incanto lirico, essenziale, perfetto, interamente concluso con l'evocazione del paesaggio negli elementi più alti e puri: «Dolce e chiara è la notte e senza vento,/e queta sopra i tetti e in mezzo agli orti/posa la luna, e di lontan rivela/serena ogni montagna». L'illuminazione del paesaggio sereno è rivelata dall'iperbato doppio degli aggettivi descrittivi: «dolce e chiara» e «senza vento», che si collocano a confronto e collegamento con la dichiarazione principale che definisce il luogo e lo stato, il tempo e il modo della suprema evocazione lirica: «è la notte». La notazione «senza vento» definisce la condizione della notte: lo spazio tuttavia acuito ancora dall'altro iperbato «queta [...] /posa la luna», interrotto dalla più ampia descrizione dei luoghi e del paese «sopra i tetti e in mezzo agli orti» (e qui si contrappone l'altezza dei tetti, che rinviano alla sublimità della luna in alto nel cielo, agli orti, che equivalgono latinamente ai giardini, come segno della natura e della vita di uomini e piante che si trovano in basso, sì colmati della luce della luna, ma che è nello spazio dominato e immenso della natura stessa). C'è, insomma, una doppia gradazione: l'eccelso spazio della luna che tutto domina ed è, in qualche modo, la causa della quiete e della notte chiara e dolce, con la sua luce definita e determinata, e la doppia gradazione di spazi, fra i tetti e gli orti. Se la luna «posa», ecco che ugualmente posano il vento, i tetti, gli orti. Lo spazio lirico è immobile, assoluto: l'elencazione rileva ed esalta tale assenza del movimento del tempo, come se la luna fosse per definizione della descrizione lirica l'astro sciolto dal moto, e si esaltasse di conseguenza nelle rivelazioni assolute: «dolce e chiara», «senza vento», «queta sopra i tetti e in mezzo agli orti».

La luna appare liberata dalla legge astronomica del passare dal tramonto all'alba, come il Leopardi insistentemente la descrive nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, confrontando l'errare della luna con il moto dei pastori con le loro greggi nei luoghi della loro esistenza. Come per miracolo, la sublimazione dello stato del mondo è raggiunto in forza dalla descrizione lirica: la sospensione del tempo coinvolge la natura, i movimenti meteorologici, il paesaggio umano, la stessa misura degli astri nella loro consuetudine e legge, con la luna come esempio supremo; e tale è fissato nell'emblema della luce lunare, candida e mite, in contrapposizione alla luce del giorno, solare, violenta, irregolare, ora ardente, ora appena tiepida o quasi fredda. La luce della luna rivela «ogni montagna»: le montagne più alte, quelle che sono il punto più elevato rispetto ai tetti nell'ascensione delle forme del paesaggio, dallo spazio più basso a quello più alto. La luna non nasconde, con la sua luce chiara e «dolce» (quieta, placida), nessuna forma del mondo: nessuno spazio è reso non visibile. È la purezza suprema della luce lunare, in tutti i suoi aspetti che rivela. Ma qui la quiete e la chiarezza della luce della luna che fissano l'assoluta assenza del movimento e del tempo, miracolosamente, per la forza della descrizione della notte lunare, consacrata dal ritmo lirico mirabilmente misurato, appaiono subito inquietate, segretamente in attesa di un movimento ansioso, di un tempo che è stato e che sarà, dopo, colmo di passioni, di dolore, di eventi. Di colpo, la descrizione lirica, la visione della luna nella notte assolutamente serena, si muta nel vocativo della «donna mia»: «O donna mia,/già tace ogni pensiero, e pei balconi/rara traluce la notturna lampada:/tu dormi, che t'accolse agevol sonno/nelle tue chete stanze; e non ti morde/cura nessuna; e già non sai nè pensi/quanta piaga m'apristi in mezzo al petto»

La notte dolce, chiara e senza vento si capovolge di colpo: in essa c'è una persona carica di pateticità nel vocativo e nell'agget-

tivo possessivo, il primo e il secondo collocati a inquadrare la donna amata, e in questo modo decisamente e quasi bruscamente contrapposta alla quiete assoluta della luna, che non ha vita, ipotesi di movimento quando essa sia descritta nel momento dell'assoluta immobilità del non-tempo lirico, ed è, allora sollevata e subliminata dalla sua vicenda astronomica.

C'è, sì, il silenzio assoluto dei sentieri, quelli che conducono al cammino, al moto, alla novità delle azioni e degli interessi, alle attività del giorno; e, inizialmente, non fa altro che ribadire la quiete della notte, ma perché ben altro, nel giorno, pur è accaduto, là dove nella luce della luna non è pensabile che ci sia un tempo, prima o dopo, un movimento che si è chetato ed è (ma soltanto nell'istantaneità della descrizione e dell'evocazione lirica) presumibile che, nel giorno, riprenda, là dove la luna non inizia il moto degli uomini e delle cose né lo vede fermarsi. I balconi sono in relazione con la donna che ora dorme: sono quelli della propria casa, della propria abitazione: di conseguenza, al contrario dei tetti, generici come quelli dei paesi e delle città di ogni luogo, sono implicitamente caricati di pateticità, perché sono quelli della «donna mia», tanto è vero che la «rara lampa», è quella della camera della donna stessa e delle altre case del paese, dove vivono nel sonno tante persone che non si curano della luce lunare, né la chiarezza assoluta e la quiete del paesaggio infinito. La lampada notturna, si contrappone all'assoluta luminosità della notte di luna: scarsa ne è l'illuminazione, quasi nulla perché vinta dalla luna, e, al tempo stesso, vana, inutile, decorativa, quasi per un di più di lusso, in opposizione assoluta e immobile, perfetta nella sua purezza, della notte aperta, che il poeta contempla e che gli uomini non curano, tanto meno, poi, la donna che è profondamente immersa nel sonno (là dove la notte lunare ha supremo valore in quanto è la rivelazione della quiete assoluta, purissima, che coinvolge l'intera natura). La «rara [...] notturna lampa» non rischiara nulla, non illumina nulla: è una decorazione, non altro.

Lo spazio è strettamente chiuso, e l'indifferenza della notte di luna è l'emblema dell'indifferenza della donna rispetto sia alla luna sia alle passioni, sia alla notte infinita, sia alla vicenda della giornata di festa e del gioco del cuore che l'ha rallegrata, riempita di orgoglio per la propria bellezza e per l'attenzione d'altri uomini nei propri confronti e di sé davanti a tanti uomini. Il sonno della donna si contrappone radicalmente alla purezza e alla quiete della notte di luna: a tanta luce e splendore è del tutto indifferente. La quiete della luna è altro rispetto alle «tue chete stanze»: lo spazio perfetto e immobile è altro dalla tranquillità della casa, ricondotta alla concretezza del quotidiano, e a quel molto di agio che è infinitamente lontano dall'assolutezza perfetta della serenità e della quiete della notte lunare.

Il sonno della donna è agevole perché è inconsapevole di sé, degli altri, della verità e della sublimità della visione della notte dolce e chiara e senza vento: è il segno della frivolezza e della banalità dell'esistenza. Le angosce, le ansie, la ferita d'amore, la violenza interiore della passione, non possono turbare la donna, neppure inconsapevolmente come l'esiguo palpito che sia nel cuore, pur nel sonno, come l'estremo placarsi di vita del giorno festivo, che ancora si avverte come un'eco inconsapevole. La donna non sa né pensa quanta piaga abbia aperto in mezzo al petto la passione da lei suscitata, quanto desiderio susciti il suo sguardo: di fronte al sonno, cioè all'indifferenza radicale della donna, che non ricorda più, neppure inconsapevolmente, la presenza del poeta che le è apparso fra tanti altri, il più insignificante, la donna non è turbata da nulla, non ha preoccupazioni o pensieri. Di fronte alla quiete e alla serenità della notte lunare, altissima e pura, c'è, come assoluta contrapposizione, l'assenza dell'anima priva di profondità spirituale, di consapevolezza del cuore, dei sentimenti, della pietà, del giudizio interiore. Il lirismo più puro, quale è espresso e descritto nei primi quattro versi de *La sera del dì di festa*, è strettamente congiunto con l'assenza del

sentimento nell'animo della donna, indifferente, perché è nel sonno del cuore, e tale sonno significa l'assenza, l'inconsapevolezza, l'incapacità di far parte ad altri come a se stessa di pensieri, conoscenze, interessi, tanto vero è che le è estranea la notte pura della luna serena, a cui non volge neppure uno sguardo, si chiude nelle «chete stanze», non pensa neppure per un istante a guardare al di là dei balconi, verso l'infinità del paesaggio, della natura, della sublime serenità della luna. Non può sapere e pensare alla verità delle passioni del cuore e della ferita che la presenza di lei ha aperto nel cuore dell'uomo che l'ha subito sentita come «donna mia», in segno di elezione e scelta. La passione del cuore del poeta è assolutamente sua, non è condivisibile, non si può immaginare che pur minimamente sia corrisposta da parte della donna. La donna è detta «mia», è elevata per un tramite del vocativo: «O donna mia»; ma la proclamazione del poeta resta esclusivamente chiusa in sé, parte del discorso poetico, non della vita e neppure del piacere della contemplazione della bellezza della giovane donna, da tanti altri uomini guardata con desiderio.

La passione d'amore, nel canto leopardiano, è evento solitario, l'esperienza esclusiva del poeta. Non è pensabile la corrispondenza d'affetti che la concezione romantica della poesia lirica comporta. Come Saffo esprime in modo esemplare nel suo ultimo canto, c'è uno iato assoluto fra l'elevatezza del cuore degno di passione autentica, assoluta, e la banalità e la frivolezza dei sensi delle persone. La passione è terribilmente seria nella visione romantica, ma è solitaria, e la correlazione amorosa non può esistere, non può operare e agire. È vero che la sublimità della passione romantica si può innalzare infinitamente, ma è tuttavia nel continuo pericolo di fallire o, meglio, di interrompersi, di diminuire d'intensità, di determinare la separazione e l'abbandono, e soltanto per astrazione la liricità rapida, essenziale, immediata in poesia può resistere e durare, così come nella sua absolutezza perfetta può essere descritta la luce lunare dolce e chiara e senza

vento. Le esperienze della passione amorosa di Teresa e Jacopo Ortis di Foscolo, di Emma Bovary di Flaubert, di Anna Karenina di Tolstoj, di Werther e Carlotta di Goethe, che fino in fondo non si sublimano o falliscono o neppure sanno esprimersi appieno, sono nella narrativa le prove del tragico romantico. Il lirismo può rappresentare la sublimità amorosa, l'intensità assoluta, la perfezione intatta, per la brevità del genere: al di là ci sono fallimenti e disfatte, e la narrativa, nella sua durata è pronta a dimostrarlo (e la stessa Maria di *Fede e bellezza* di Tommaseo può conservare intatta la forza della passione d'amore soltanto perché la malattia la fa morire ben presto, prima che le illusioni siano perdute).

Il sonno della donna leopardiana esclude la passione, l'intensità del cuore: per questo il poeta insiste ancora: «Tu dormi». A contrasto è la consapevolezza del poeta, colmo di esperienza della verità del mondo: «Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno/appare in vista, a salutar m'affaccio,/e l'antica natura onnipossente,/che mi fece all'affanno. A te la speme/nego, mi disse, anche la speme; e d'altro/non brillin gli occhi tuoi se non di pianto».

Di fronte al sonno della donna, placido e inconsapevole, c'è la coscienza profonda che il poeta ha della verità dell'universo. Allora il Leopardi può, con un vertiginoso mutamento di prospettiva, esprimere la verità del lirismo descrittivo con cui si apre il canto: il cielo «sì benigno/appare in vista», ma ben altro è rispetto a tanta perfezione. «Appare» vale sia «si vede», «si contempla», sia «sembra»; per questo secondo significato allora il termine «appare» rileva la verità del paesaggio lunare, e pone in qualche dubbio proprio l'aggettivo che dice «benigno» il cielo. È una tipica ambiguità poetica che unisce la contemplazione estatica del paesaggio nella notte del dì di festa colmata dallo splendore della luna, e il giudizio filosofico, la sentenza del sintetico concetto tragicamente negativo del mondo. La donna può serenamente non

contemplare la notte lunare, perché non la comprende nel suo significato e valore di pensiero e di concetto. Il poeta, invece, si affaccia a vedere lo spazio fermo e puro della luce lunare che avvolge l'intera natura, non per la contemplazione lirica, secondo la concezione estatica del paesaggio esaltato e ammirato infinitamente nell'emozione e nella sensazione commossa della luna, che è l'astro poeticamente supremo e sublime, ma perché tanta chiarezza e lucidità gli permette di comprendere fino in fondo, perfettamente, «l'antica natura onnipossente/che mi fece all'affanno». La suprema liricità della contemplazione lunare, ha, in sé, il brivido della tragicità, quale suscita la consapevolezza, come ha lucidamente giudicato il poeta, della natura, non soltanto indifferente, ma altresì, e per lui in specie, ostile. Di lirismo luminoso e musicale della descrizione della notte di luna, il Leopardi trascorre al giudizio della verità di quella natura che sembra sublimata in tanta purezza e bellezza, totalmente estranea rispetto a pensiero, concetto, giudizio filosofico, e tale non è. In opposizione alla liricità, ecco aprirsi tragicamente la visione del male e del dolore della natura, quando essa sia giudicata con lucidità intellettuale e nella profondità della verità delle cose del mondo.

Il Leopardi con un moto di sarcasmo, dichiara la propria contemplazione del cielo che «appare benigno» in vista in quanto non è l'estatica ed estetica purezza della parola lirica, ma la consapevolezza della tragicità della vita dell'uomo e del poeta come figura tipica della condizione umana di sempre. Il lirismo si capovolge in definizione e concezione filosofica; ed è una concezione che muta e trasfigura il patetico pur colmo del canto, a differenza di altri canti (dall'*Ultimo canto de Saffo* al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*), dove fondamentale, anzi, esclusivo, è il discorso concettuale. Ma la pateticità de *La sera del dì di festa* è di ben singolar modo: la purezza assoluta del canto nei primi quattro versi di descrizione e illuminazione, la quieta citazione del sonno della donna, l'improvvisa rivelazione della profonda piaga

del cuore che la donna non consapevole ha aperto nel petto del poeta, l'allargarsi vertiginoso della proclamazione della verità della natura e dell'universo che lì giunge a fissarsi dolorosamente nella sua infinita ampiezza, andando al di là dell'esperienza di vita del poeta, il cui petto è stato ferito angosciosamente dal moto del cuore nella giornata di festa. I termini assoluti dei concetti, innalzandosi a questo punto al di sopra della notte lunare e del sonno della donna («mia»), sono rapidi e definitivi in modo enorme e fondamentale: «l'antica natura onnipossente», «l'affanno» che è la legge della vita del poeta e, per il suo tramite, degli uomini consapevoli. Le sentenze successive sono l'esplicazione di quell'«affanno»: la speme impossibile, il pianto come legge di ogni istante di vita. I concetti sono carichi di pateticità: e qui è la suprema efficacia degli ossimori del canto leopardiano. I termini sono quelli che fissano esemplarmente i sentimenti fondamentali dell'uomo: speranza e pianto; ma il Leopardi li carica di significato concettuale: sono concetti assoluti, non sono riferiti all'una o all'altra esperienza, all'uno o all'altro momento della vita, alterno a seconda del tempo, lieto ora e ora doloroso. I due concetti sono totali, esemplari nella loro sublimità che non concedono altri aspetti del vivere, altre azioni, altre forme del sentire. Insisto sul fatto che il significato de *La sera al dì di festa* non è un canto che sgorgi dalla sensibilità e dalle esperienze del poeta in quanto commosso dal suo cuore, dai fatti del giorno e di quanto in esso è accaduto, dall'individualità della sua passione e della sua concezione dell'uomo. L'occasione è precisa, ma il discorso vale per tutti gli uomini che si soffermino a giudicare la concezione della natura e la legge degli uomini. Il canto (si è ormai insistentemente osservato) è costruito su sequenze oppostive: la serenità notturna sotto la luna, nello spazio amplissimo, e il sonno della donna placido e indifferente; l'assenza, nella donna, di ogni ansia o palpito del cuore e la piaga profonda che si è aperta nell'animo del poeta; lo sguardo che il poeta rivolge al cielo che «appare» così

benigno e la presa di contatto una volta ancora con la verità della «natura onnipossente» e con l'affanno che ha fissato come legge assoluta del poeta e di tutti gli uomini (dei pochi) che sono in grado di vedere con lucidità assoluta la verità dell'universo.

Subito dopo, il canto ritorna al livello espositivo e narrativo, con le notizie intorno all'esperienza del giorno di festa, della donna in specie, e, per correlazione, del poeta: «Questo dì fu solenne: or da' trastulli/prendi riposo; e forse ti rimembra/in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti/piaquero a te: non io, non già, ch'io spero,/al pensier ti ricorro». C'è per universo la contrapposizione fra lo spazio infinito della notte lunare, che il poeta saluta, dopo la descrizione assoluta, e il sonno della donna, immemore e quieto; e c'è l'angoscia della consapevolezza dell'affanno, dell'assoluto rifiuto della speranza a opera della natura, della legge perpetua del pianto, e per l'altro verso, la situazione quasi quotidiana del giorno di festa, dei «trastulli» che hanno colmato le ore della donna, del moto di piacere che ha provato alla vista d'altri uomini e che gli uomini stessi hanno subito di fronte alla donna. I «trastulli» non sono né piaceri, né divertimenti: sono qualcosa di meno, di debole e fragile, che non può andare oltre il giorno di festa, ben diversi dai «sollazzi» dell'artigiano, più vivi e intensi e violenti, là dove per la donna non può aversi altro che frivolezza e gioco del cuore, tanto è vero che tutto quanto del giorno può avere non è il ricordo che comporta passione, ma il sogno del ricordo del palpito esiguo alla vista degli uomini sguardati nel dì di festa, e del proprio sguardo attento nei confronti degli uomini stessi. Il riposo della donna, nel sonno, allontana e quietava i trastulli; e allora i lievi e frivoli piaceri del giorno di festa non possono essere altro che memori in sogno, quasi nulla. Al contrario, il poeta non dorme né sogna, anzi, inquieto e inconsapevole, contempla il paesaggio notturno e la luna al di fuori della casa, delle stanze, della tranquillità, del sonno. La donna, la «donna mia», non lo sogna o lo immagina, là dove, angosciato e

solo, lucidamente si dichiara consapevole di non essere neppure minimamente rammentato in sogno da lei, anzi il poeta neppure può sperare di ricordarla, di averne viva l'immagine ancora nel pensiero, che invece, interamente è preso dal dolore (la piaga in mezzo al petto), dalla non speranza, dall'affanno, dal pianto.

Fortemente costruito su iperbati e sulla sintassi indiretta e capovolta, la conclusione della parte del canto dedicata alla donna rileva perfettamente la contrapposizione fra il placido sonno e i sogni della donna stessa e nel poeta, la vigile solitudine e la dolorosa concezione del mondo così come di se stesso, nella propria vita: «non io, non già, ch'io spero, /al pensier ti ricorro». La pateticità della pena d'amore del poeta e il sogno della donna che ripensa alla giornata trascorsa e ai trepidi interessi del cuore di colpo si contrappongono nella violenta esclamazione che è ben altro rispetto alle definizioni concettuali che, prima, il poeta stesso ha fissato: l'antica natura onnipossente, l'affanno stabilito come legge dell'uomo e del poeta in particolare, il pianto come norma della propria esistenza: «Intanto io chieggo/quanto a viver mi resti, e qui per terra/mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi/in così verde estate!» S'ha da precisare ulteriormente il fatto che l'altissima pateticità del canto (e di altri canti ancora) non è da intendere come rivelazione dell'esperienza privata del poeta come esclamazione del proprio cuore. Anche in questi franti versi la sequenza delle espressioni si riferisce alla lucida visione concettuale dello stato umano, specificato e concretato dall'espressione del poeta stesso, tanto è vero che, dopo, come correlativo concettuale, saranno illuminati la vicenda dell'artigiano che ritorna nella propria casa dopo i «sollazzi» del giorno festivo, la meditazione sul trascorrere del tempo, lo sparire senza più lasciare traccia delle consuete giornate della gente comune così come dei popoli del passato, celeberrimi e gloriosi allora, ora scomparsi. La vita del poeta e quella dei popoli appaiono analoghe, brevissime, e nessuno è in grado di saperne al di là dell'istan-

te in cui accadono. Il concetto del tempo viene così a porsi in violenta luce nel canto. Se si ignora la durata dell'esistenza, del poeta come di ogni altro uomo, la disperazione è da considerarsi in due opposti significati: il lamento per la brevità della vita e, parallelamente, dei popoli antichi e di ogni altra vicenda della storia, e l'angoscia per dovere ancora vivere quando essa sia affanno, canto, impossibilità di piaceri e quiete, quest'ultima, poi, concretata nella limpidezza assoluta della notte lunare limpida e pura.

L'ambiguità è folgorante e sublime: il mistero della durata del vivere è analoga e opposta disperazione sia in chi teme la brevità della vita, sia in chi, invece, tale la desidererebbe perché i giorni sono orrendi nello stato dell'uomo, intriso di affanno e pianto. L'esclamazione ha un significato fortemente concettuale, ed essa ha, infatti, il valore di concetto esemplare, condotto al livello più alto ed esasperato. Dice il Leopardi: «e qui per terra/mi getto, e grido, e fremo». I tre verbi così concentrati e acuiti dalla scansione, che è determinata dall'uso delle virgole, ha un valore di assoluta tragicità: e rimanda, infatti, all'eco del tragico alfieriano, quasi (si potrebbe dire) tre citazioni, ma con un mutamento quanto mai significativo, qual è dato da «qui per terra»: la disperazione del tragico di impianto alfieriano vuole rilevare la sconfitta radicale e assoluta dell'uomo nella sua condizione, poichè non si può pensare a nessuna tragicità eroica nel dominio dell'antica natura onnipotente, ma soltanto nell'ansia di annullarsi, di cancellarsi, di uguagliarsi alla terra, nel nulla che è la condizione umana. Non l'eroicità tragica può essere evocata e rappresentata, ma, al contrario, il non essere, così come proclama un tipico eroe tragico di Leopardi, il Bruto minore, quando dichiara di volersi annullare totalmente, di perdersi nel buio non tanto della notte in cui cade per sempre la virtù romana, quanto del putrido tempo a venire, perché nessuno possa ricordare l'esempio di tanta disfatta e di tanta disperazione. L'età del poeta che proclama il desiderio di schiacciarsi a terra e di sparire in questo modo è «verde». La gio-

vinezza acuisce la disperazione, perché non c'è la possibilità di conoscere il tempo giusto di morire in tanta pena dell'essere e così cessare dall'affanno, dal pianto, dalla cancellazione di ogni speranza, dall'orrore dell'essere.

A questo punto si capovolge di nuovo il discorso: non più, allora, c'è il grido centrale del canto, quello che definisce il senso della condizione umana di disperazione e di tragica cancellazione di sé, ma la meditazione del tempo, nel minimo evento come nei più alti e illustri: «Ahi, per la via/odo non lunge il solitario canto/dell'artigian, che riede a tarda notte,/dopo i sollazzi, al suo povero ostello;/e fieramente mi si stringe il core,/a pensar come tutto al mondo passa,/e quasi orma non lascia. Ecco è fuggito/il dì festivo, ed al festivo il giorno/volgar succede, e se ne porta il tempo/ogni umano accidente. Or dov'è il suono/di quei popoli antichi? or dov'è il grido/de' nostri avi famosi, e il grande impero/di quella Roma, e l'armi, e il fragorio/che n'andò per la terra e l'oceano?/Tutto è pace e silenzio, e tutto posa,/il mondo, e più di lor non si ragiona». Dopo la contemplazione della notte di luna e dopo la riflessione intorno ai concetti fondamentali del mondo e della natura, dopo i giudizi intorno alle esperienze umane nella concretezza di un giorno festivo, delle persone conosciute, di sé stesso, con l'assenza del tempo nella suprema liricità della descrizione della perfezione della notte stessa, dopo la definizione dei principi assoluti dell'essere umano fra le piaghe del cuore, l'affanno, la negazione della speranza, il pianto, la disperazione davanti al dubbio della vita, se durerà o dovrà presto perire, il canto si amplia infinitamente nella riflessione sul tempo. La storia non ha senso, è in realtà meno che nulla, si tratti del giorno festivo con i trastulli della donna e la piaga che si è aperta in mezzo al petto del poeta alla sua vista e ancora dell'invocazione suprema del desiderio e di passione («o donna mia»), oppure degli avi che si sono nomati con nomi sovrani, dei popoli, delle loro imprese di cui sono colmati i tempi e gli spazi del mondo. Di fronte alla

visione dei tempi infiniti hanno uguale senso sia i giorni festivi sia i giorni «volgari» che si succedono gli uni agli altri, contemplati e vissuti dal poeta come dalla donna e da quanti altri hanno partecipato alla festa, ma esattamente simili anche nel trascorrere dell'artigiano nei sollazzi del dì di festa e nel ritorno a tarda notte nel povero ostello, e tutto si ripeterà negli uni e negli altri, di giorno in giorno, e non si ricorderanno più le ore e i giorni e i mesi passati. La memoria muore in fretta, si tratti delle persone più umili come l'artigiano, oppure della donna pur ammirata nella festa della casa agiata, come i popoli antichi, più illustri, quelli che sono fissati nei libri, eppure, a malgrado della scrittura, nulla più altro sono se non puri nomi, non realtà, vita. L'artigiano presenta, tuttavia, un segno ancora che lo fa resistere sia pure per un breve istante, rispetto al nulla dell'assoluto silenzio: il canto per la via, a tarda notte, che ha una sua durata finché egli non giunge, dopo la conclusione dei sollazzi, al povero ostello, e il tempo vero, concreto, autentico, allora esiste, anche per se tanto breve momento. Il canto dell'artigiano ha, di conseguenza, più vero e alto suono di quello dei popoli antichi, ma ora radicalmente scomparsi, di cui restano solo parole vuote, inerti, esclusivamente chiuse in libri che vogliono dire come esistiti uomini che, invece, più non hanno voce, più non sono che inaridita carta che non rende comprensibili e udibili genti da secoli morte. Per un momento limitato sì, ma vero, il tempo vivo appare e si rivela al poeta, che lo ascolta presente nella tarda notte, quando tutto tace nei balconi, sotto i tetti, nella luce limpidissima della luna, nel sonno della donna nel pensiero che gli è lucidamente presente nel dolore, nel pianto, nella disperazione. Il canto dell'artigiano è solitario, cioè non suscita eco alcuna nel momento in cui il tempo del giorno festivo è concluso ed è morto ogni sollazzo e nel misero ostello sta per chiudersi il breve riposo festivo e il breve piacere, poveri anch'essi come il sonno a cui sta per cedere l'uomo. Il canto è l'unico rapporto effettivo fra il giorno festivo e il tempo per distinguerlo dal-

l'uguaglianza assoluta di tutti gli altri giorni che si susseguono, rapidamente dimenticati. Se non ci fosse quel canto dell'artigiano che il poeta ode, il tempo di quella festa di pace come di ogni altro giorno sarebbe già stato cancellato, senza lasciare orma. Il tempo non lascia segni: per il trascorrere del breve momento che va dalla fine dei sollazzi della festa al ritorno alla povera casa dell'artigiano, esso può cogliere, percepire, meditare, conoscere, ma soltanto dal poeta che lo può riconoscere, in quanto egli solo sa provarne il senso di non fragile memoria.

Soltanto il poeta fra tutti gli altri uomini che hanno trascorso la giornata festiva ne ha coscienza, perché è l'unico altresì che comprende il significato e il valore della notte di luna colma di serenità e di chiarezza, medita sui concetti della natura e dell'esistenza, giudica quanto è stato vissuto in quel giorno ed è ormai diventato sogno (soltanto della donna) e come tale non è tempo, coscienza, durata. Il canto dell'artigiano è l'unico segno che pur brevemente fissa il tempo, che altrimenti quasi orma non lascia: il «quasi» è l'avverbio fondamentale che altrimenti renderebbe impossibile cogliere l'essenza del tempo. Il poeta è così consapevole che dolorosamente e tragicamente esiste il tempo e che labile è il segno della sua durata, altrimenti subito cancellata. La rapida e irrimediabile fine di ogni istante del giorno e degli eventi non lascia traccia: il tempo è una sequenza di momenti che sono sempre uguali e sempre muoiono senza conservare alcun segno. Radicalmente, il Leopardi nel susseguirsi dei giorni e degli eventi, riconosce che il tempo non imprime orma, ed è allora senza significato, né se ne ha consapevolezza. Non per nulla Agostino definisce il tempo come quello che rende vero ancora non tanto i nomi e i fatti, quanto il movimento, sia pure soltanto quello della mola del vasaio. Il canto dell'artigiano di cui parla Leopardi ha lo stesso valore: non già le date, le feste, i giorni comuni, le persone conosciute, la donna amata come sua; soltanto quel suono dell'uomo che canta nella tarda notte segna l'esistenza del tempo, e

soltanto il poeta giunge a comprenderlo e a dargli una misura assoluta. Il Leopardi, così, nel momento in cui ode la voce dell'artigiano, unica, vera e viva e attuale nel silenzio della natura e delle persone domate dal sonno dà al tempo anche la sua tragicità: «se fieramente mi si stringe il core,/a pensar come tutto il mondo passa,/e quasi orma non lascia». «Quasi» per un verso fissa nell'artigiano l'esempio della verità del tempo e, nel poeta, la consapevolezza del tragico, che soltanto egli è in grado di cogliere, dello scomparire di ogni persona, evento, luoghi, sentimenti, moti interiori e attività e imprese. L'esclamazione che apre la consapevolezza del canto notturno dell'artigiano che ritorna al povero ostello acuisce fortemente l'intento di rilevare la tragicità di esso come segno del tempo: «Ahi, per la via [...]» Non dobbiamo comprenderla come lamento del patetico, ma, al contrario, come la forma della più consapevole e lucida tragedia del poeta nel mondo: la cancellazione di ogni evento, massimo e minimo, del giorno come dei secoli, dell'artigiano come dei popoli gloriosi.

Bruto già ha proclamato l'insensatezza e la negatività della storia, della memoria, della prosecuzione delle glorie passate quali, al contrario, il Foscolo celebra ne *I sepolcri*. Il Leopardi ai sublimi eventi storici, contrappone vertiginosamente il canto minimo dell'artigiano nel momento in cui sta per tacersi nel ritorno al povero ostello, per quell'istante testimonianza che il tempo ha avuto, nel giorno di festa, una durata effettivamente riconosciuta perché ha avuto una sequenza, ha provocato sollazzi, e, dopo, il ritorno del paese e del divertimento fino alla casa. Ma tale povero canto notturno dell'artigiano è descritto e insistentemente esposto per antifrasi: è in realtà un esempio assoluto. È la consacrazione, da parte del poeta, del fatto che il tempo dura e che in esso avvengono eventi, gli uomini hanno consapevolezza delle loro azioni, dello scandirsi di giorno in giorno e di ora in ora di avvenimenti, di azioni, di passioni e di piaceri. Ma non è altro che una tragica irrisione: «tutto al mondo passa,/e quasi orma non lascia». Il

poeta ode il canto dell'artigiano e ne segue il cammino mentre sta ritornando alla povera casa, ma è un evento che può fissare solo in forza della parola, come, per altro aspetto, può descrivere quanto splendidamente luminosa e pura sia la notte dolce e chiara e senza vento e presentando così la perfezione assoluta della natura, che tuttavia già sparirà presto insieme con il giorno festivo e il canto dell'artigiano e i minimi e appena passionati eventi della festa. Non resta orma nel mondo quando gli eventi si sono conclusi, e soltanto la parola può conservare qualche segno, ma il cuore si stringe fieramente proprio nel momento di fissare in versi la memoria degli eventi, minimi come supremi, perché la durata della poesia rivela la verità lucidamente compresa nello sparire tragico di uomini e di imprese che del tempo stesso diviso per momenti, avvenimenti, situazioni, azioni. Il tempo si porta via «ogni umano accidente», ma perché è un *continuum* indistinguibile e brevissimo è l'evento del giorno come quello dei secoli, tanto è vero che, ogni volta che qualcosa è accaduto, subito il ricordo si annulla. Fra tempo e memoria c'è uno iato doloroso: il tempo si cancella rapidamente e porta via con sé ogni evento, e invano l'uomo cerca di conservarne la memoria. L'evento minimo e quello sublime si cancellano rapidamente. La memoria è vana, così come non ha senso il tempo, quando si mediti sull'una come sull'altro e si rifletta sul trascorrere un giorno dall'altro, uguale, non distinto se non dai dati del calendario, da tale banale elencazione.

Il Leopardi mette vertiginosamente a confronto il fuggire del giorno festivo e del giorno volgare e «ogni umano accidente», che è un termine comprensivo di tutti gli avvenimenti del mondo, di quelli famosi e degni di citazione e di memoria in particolare. Il poeta è consapevole della tragicità del trascorrere del tempo, perché in realtà non è possibile fissare e far durare la memoria degli eventi, se non per la miracolosa prova della parola poetica che riesce a conservare lì, angosciosamente e, al tempo stesso, dispe-

ratamente, qualche minimo frammento del tempo, dando così un senso e una sostanza anche alle azioni famose, agli avvenimenti degli eroi e dei popoli. Nel momento in cui la poesia lamenti il passare di tutti gli eventi del mondo senza lasciare traccia su di sé, tuttavia riesce a conservare, se non nei fatti, la tragica consapevolezza della vanità del tempo: il concetto quindi, di tale coscienza del tempo e del mondo, non fissabile nei punti precisi, nei nomi, negli avvenimenti, nelle situazioni, ma nel fatto che, pur si sa che tanto è accaduto. Non per questo il poeta trova qualche conforto; anzi, al contrario, proclama l'assoluta vanità della memoria e della descrizione di quanto nel mondo è accaduto. Non si dimentichi qui nel canto l'allusione leopardiana al Qohèlet, con la differenza che qui il poeta acuisce la tragicità della riflessione e della definizione del concetto del tempo che è, in realtà, rilevazione radicale della perdita continua dei minimi eventi della propria esistenza così come gli accadimenti che il poeta ha conosciuto per notizia e citazione dei libri, senza, tuttavia, che più se ne possa riconoscere qualche reale testimonianza (e la parola scritta è pur fragilissimo segno). Soltanto del presente, allora, si può ragionare e discorrere, pur per brevissimo momento conservandosene e scrivendosene la memoria: «Or dov'è il suono/di que' popoli antichi? or dov'è il grido/de' nostri avi famosi e il grande impero/di quella Roma, e l'armi, e il fragorio/che n'andò per la terra e l'oceano?/Tutto è pace e silenzio, e tutto posa/il mondo, e più di lor non si ragiona».

Ci sono, anzitutto, alcune fondamentali corrispondenze fra il canto dell'artigiano che ritorna alla povera casa e il suono artificiosamente rilevato da «que' popoli antichi». La forma enfatica dell'aggettivo dimostrativo contiene in sé un moto di ironia un poco sprezzante e, al tempo stesso, acuisce la tragicità della vanità del tempo. Si ripete la stessa forma d'enfasi nella citazione di Roma: «il grande impero/di quella Roma». Da «que' popoli antichi», generici ma al tempo stesso ampliati con enfasi nella loro

innumerabilità gloriosa che si sono presentati nei secoli, nel susseguirsi del tempo, il Leopardi passa più specificamente ai Romani («il grande impero/di quella Roma»), anche questi enfatizzati con la consapevolezza, contemporaneamente, della loro scomparsa, che li ha cancellati anche se così a lungo sembrarono durati e aver lasciato segni fortissimi, indimenticabili, assoluti, e invece annullati nel volgere del tempo. Di fronte agli eventi della storia il tempo si avverte come se nulla o poco più davvero fosse esistito. Di fronte ai secoli, i fatti si sono disfatti in polvere o quasi pur quando la storia parve aver dato loro la consapevolezza della memoria, della scrittura, della certezza dei documenti. Ora, dopo tanto trascorrere di tempi, tutto sembra incredibile, o più probabilmente indifferente e insensato a chi li guardi e rifletta anche per un istante soltanto sulla scomparsa di imprese, di azioni, di eroi che pure apparvero come segno e centro del mondo. La scrittura della storia finisce con l'apparire ugualmente vana e irricognoscibile rispetto alle esperienze anche minime dell'esistenza. La poesia fissa la sera del dì di festa, la figura della donna e il Leopardi dice «mia», la meditazione sulla natura e sulla condizione dell'uomo, il canto dell'artigiano che ritorna nella sua povera casa, ma meno ancora di questi segni e immagini che hanno lasciato nel mondo e nella memoria i popoli antichi e i Romani, che hanno compiuto gli avvenimenti in sé più clamorosi e hanno suscitato più profonda meraviglia nei contemporanei e soprattutto in coloro che, dopo, hanno visto le tracce delle imprese, le armi, il fragorio, le conquiste di terre e oceani.

La poesia della notte lunare luminosa e senza vento è, allora, ugualmente durabile e memorabile di quella degli eroi antichi e delle imprese sublimi dei popoli o si può ancor meglio dire che l'una e l'altra non possono vantare maggiore possanza e celebrazione oppure ammirazione e passione del cuore. Anzi, la poesia lirica e filosofica, che è la suprema congiunzione della scrittura moderna, nella sua lucidità e nella sua chiarezza, dura ben più a

lungo di quanto possano credere gli uomini di oggi e ancora resista il suono dei popoli antichi e del «fragorìo» dei Romani che tanto furono gloriosi e tanto attuarono nel mondo. È anche questo testo leopardiano, come, più esplicitamente e drammaticamente il *Bruto minore*, la radicale contrapposizione rispetto alla poesia degli eroi antichi, del Foscolo certamente e in primo luogo, ma anche di ogni tipo di letteratura neoclassicistica, che intende far rivivere eventi e personaggi come se fossero vivi ancora e operosi, tanto da offrirsi ai contemporanei come modelli ed esempi. Non è necessario far risorgere come oggetto di poesia il tempo dei popoli antichi, non soltanto quello glorioso dei Romani. La consapevolezza della precarietà del tempo e del trascorrere di esso tanto da non riconoscere più giorno da giorno, in quanto questo è la misura di cui tutti gli uomini hanno esperienza concreta, anche quelli che vivono senza rendersi conto delle ragioni concettuali della condizione della vita e della natura di cui gli uomini sono tutti schiavi, è lucidamente riconoscibile dal poeta nella donna che egli dice «mia» e nell'artigiano che trascorre il giorno fra i suoi sollazzi e subito dopo avverte in modo doloroso e amaro, come il povero canto notturno dice, che la festa è finita, e che l'alba successiva ritornerà al lavoro. Lamentare la scomparsa di popoli antichi e dei tanto celebri e gloriosi Romani è vano, così come rimpiangere dolorosamente la fine del giorno di festa e di giorno in giorno. La vanità del tempo non è necessario che venga offerta dal Qohèlet, se se ne fa continuamente esperienza nelle vicende quotidiane, quelle più comuni. La poesia è, allora, nel tempo moderno, di liricità e di pensiero, le celebrazioni e la rievocazione del passato scomparso non hanno senso come tentativo di occasione e di risuscitamento dei nomi di personaggi o avvenimenti o di popolo che allora non sono più che *flatus vocis*. Il canto dell'artigiano, nel momento in cui è motivo di scrittura poetica, ha un'altezza e una profondità ben superiore rispetto al suono dei popoli antichi che sono scomparsi e degli

stessi Romani, tanto è vero che quel canto è ancora udito e fissato nel tempo dal poeta, là dove degli eroi antichi non c'è altro che pace e silenzio (o, come accadde a Bruto, rifiuto di essere ancora). Il poeta parla dell'artigiano, mentre nessuno più ragiona degli eventi e dei personaggi del passato, per grandiosi e fragorosi possano essere stati. La consunzione finale dei popoli antichi e dei Romani in specie conduce alla verifica della pace e del silenzio totale del tempo: non diversamente, per allusione, da quanto avviene alla fine del giorno di festa, nel quale tutto è pace e silenzio nella luce limpida della notte senza vento. La quiete della notte festiva è uguale alla pace e al silenzio, allora emblematici della storia: la minima storia della giornata di festa, con gli eventi, i personaggi, le situazioni che vi sono capitati o sono stati ricordati e citati dal poeta, la quiete totale, il nulla, la notte del tempo esattamente come i decenni e i secoli delle esistenze dei popoli illustri e delle imprese degli eroi. Soltanto il poeta sa, per la sua parola, che egli, la donna e l'artigiano esistono ancora, là dove, se egli non li segna con le sue parole e le sue immagini, degli eroi antichi non c'è più traccia, la loro voce è cancellata, il suono non si avverte più. Il tempo antico è stato anch'esso schiacciato interamente nell'accumularsi dei giorni e dei secoli, come le giornate della vita quotidiana e consueta degli uomini. Il mondo «tutto posa» quando gli eventi famosi e fragorosi dei popoli sono stati cancellati dal tempo. Sono la pace e il silenzio non, tuttavia, delle epoche memorabili, ma della vanità assoluta degli eventi, e anche della morte dei fatti e dei protagonisti, che non si possono in nessun modo riconoscere ancora come memoria vera di vita di fronte alla cancellazione del tempo. Il Leopardi non esprime in questi termini la consapevolezza del trascorrere tragico dei tempi e delle opere degli uomini, ma l'assoluta vanità della durata degli uomini stessi e, per maggiore esemplarità, le dimostrazioni più evidenti e clamorose di imprese citate ancora oggi non altro esprimono che l'impossibilità di raccogliere nelle pagine le ragioni, i

concetti, i significati delle azioni, la verità degli uomini. Se i popoli antichi sono citati, essi non altro sono che registrazione di eventi che non sono voci e suoni reali, ma soltanto documenti archeologici, d'antiquariato; e quindi è più razionale definizione dire che altro non sono che pace e silenzio di morte.

Non la tragicità intrinseca degli eventi storici, allora, è la conseguente obiettiva verifica della vanità dei popoli antichi e delle loro azioni, ma l'accettazione della morte di ogni aspetto dell'esistenza degli uomini, il nulla che ne è la conclusione. Il mondo posa dopo che tanti eventi sono accaduti e tante imprese fragorose e gloriose hanno suscitato stupore e ammirazione. Il tempo presente si è fatto del tutto indifferente al passato, ai fatti dei secoli trascorsi. Indifferenza e nulla sono le conseguenze, oggi, degli avvenimenti passati. Il mondo tace del tutto ormai per quanti eventi siano accaduti nei secoli, e gli uomini oggi non ricordano più episodi e vicende. Il nulla della storia cancella gli uomini in fretta; ed è assolutamente vano ricuperare il senso e la durata dei fatti. Le espressioni conclusive sulla vanità della storia, hanno un significato allusivo alla stolta celebrazione moderna dei valori della storia, che siano gli antichissimi popoli o i più celebri Romani od ogni altro popolo posteriore. Il poeta non può, di fronte all'assoluta vanità dei tempi, che contemplare la quiete, il silenzio, l'indifferenza della memoria del passato. I poeti moderni vogliono ricuperare la memoria dei tempi e degli avvenimenti, come se fossero eventi veri ancora e vivi, e di essi si ragioni ed essi li descrivano o li inventino o li ricostruiscano. Sono «ragionamenti» vani, se il passato è trascorso così radicalmente da non lasciare in sé più traccia di verità, e allora non altro s'ha da fare che verificarne la vanità assoluta, come di ogni altro caso del tempo, grandioso o banale che sia. Il mondo attuale è da giudicare e vedere nella vana superbia delle memorie antiche, là dove l'indifferenza per il passato è sostanzialmente giusta. Ma quanto il Leopardi dice è soprattutto una proclamazione di significato e di

scrittura di poesia: se nessuno ragiona dei popoli antichi e della loro fama, allora che può mai fare il poeta per far riessere ancora, con la parola, il passato? La vanità della memoria degli uomini è analoga alla vanità dei poeti di resuscitare il silenzio, alla pace della morte dei popoli e delle loro imprese. Il Leopardi è tragicamente consapevole della vanità del vivere e a confronto, concettualmente, ecco che medita con ironia sul perduto suono, cioè sul silenzio, per ossimoro, delle vicende dei popoli e delle loro imprese. Il fragorìo è, in realtà, assoluto silenzio in confronto con le armi, le azioni, le conquiste dei Romani così illustri. Esse sono, in realtà, silenzio, nulla. Sembrerebbe, a questo punto, la sprezzata e, al tempo stesso, rassegnata contemplazione del silenzio degli eventi del mondo, di cui più nessuno parla ormai: cioè, la reinterpretazione del Qohèlet nei tempi della tradizione eroica conservata nel mondo occidentale, quello che osserva le imprese militari, le azioni degli eroi, i viaggi di conquista, l'enfasi, che esalta perché sempre ammirato dalle gesta mirabili che sembrano essere in grado di rendere eterni i fatti, diffondendoli dalla terra all'oceano; là dove, in realtà, la memoria è ben fragile e si dissolve in fretta. Tutto allora è radicalmente vano nel silenzio delle azioni e delle situazioni del mondo, che nessuno, dopo poco, più può davvero rammentare se non per la finzione dei pochi vani. Il silenzio degli eventi, e il fatto che nessuno più ragiona degli avvenimenti della storia, sembrano, conclusivamente, la proclamazione del nulla, degli uomini, delle azioni, dei tempi. In realtà, è l'opposto: «Nella mia prima età, quando s'aspetta/bramosamente il dì festivo, or poscia/ch'egli era spento, io doloroso, in veglia,/premea le piume; ed alla tarda notte/un canto che s'udia per li sentieri/lontanando morire a poco a poco,/già similmente mi stringea il core». È un cambiamento radicale di prospettiva. Solo il poeta è consapevole della tragicità della fine del giorno di festa così come di ogni altra azione e situazione, e non si chiude affatto alla vanità assoluta delle azioni e dei fatti. Il silenzio del mondo

è, invece, carico di significato, di giudizio, di riflessione per il poeta; e quindi tutto il passato è disperatamente significativo, pure quello dei popoli antichi e di Roma, anche se il loro significato e valore non è diverso da quello del giorno festivo nel borgo marchigiano. I Romani stessi e i loro miti storici sono vani per i moderni che vogliono creare altri miti e altre storie o che neppure più li comprendono e li conoscono, e il silenzio e la pace degli uomini inconsapevoli di oggi si contrappone allora nel modo più radicale alla coscienza del tragicismo assoluto del trascorrere del tempo e alle cancellazioni degli eventi, massimi e minimi. Così il supremo concetto della tragicità della storia è espresso esemplarmente dal Leopardi.

La memoria delle esperienze della «prima età» nel poeta è profonda, come ben sa e dice, unico davvero consapevole del significato del tempo. Sia nella prima età, sia ora che gli anni sono trascorsi e altre esperienze si sono aggiunte, la consapevolezza della tragicità del tempo è piena: e più profondamente si rivela l'eccezionale visione del Leopardi, che racchiude la concezione del tragico non nella dimensione dell'eroicità classica, ma nel più vasto coinvolgimento nella disperazione di tutti gli uomini consapevoli nel cuore (pochi quali davvero sono) della tragicità del divenire di tutti gli accadimenti, anche minimi, del tempo. La nullità del tempo, nel senso che si svolge senza lasciare tracce visibili, si tratti dei giorni consueti oppure dei secoli dei popoli e delle vicende famose, per cui gli uomini perdono ogni concetto preciso e ogni senso agli atti e della loro scansione, è tale soltanto per chi non ha coscienza del tempo stesso, quale è l'uomo che non è in grado di capire l'estrema angosciosità del trascorrere dei giorni vani. Il poeta fin dalla prima età è cosciente della tragicità del passare del tempo. Quando la giornata di festa muore, egli, che è consapevole del valore fondamentale del giorno, di quel giorno stesso, che ha bramosamente desiderato e atteso perché è colmo di vicende, di possibilità, di futuro, di sviluppi ancora per tutto il

susseguirsi delle ore, ben prova la tragicità dell'accadimento perduto irrimediabilmente, per sempre, senza speranza di memoria durabile. Il giorno festivo è l'allegoria della brevità dei fatti e degli avvenimenti, e la fine di esso dimostra in modo ugualmente allegorico la fine del valore e del significato del tempo, e in questo modo commisura perfettamente la vanità del trascorrere di esso, e ne acuisce nel modo più doloroso la tragicità. Il poeta ragazzo, quando vede concluso il giorno festivo, non si chiude nel sonno come gli altri dopo la fine del tempo stabilito per la festa e riposo, divertimenti e tranquillità, ma veglia perché è perfettamente consapevole dell'irrimediabilità della perdita del tempo e di tutto ciò che lo comporta. Sa che la festa è perduta per sempre, anche se si ripeterà ancora altre volte, perché ogni evento è irripetibile e il non ricordare tale e diverso accadimento, così come le altre imprese e situazioni dei popoli antichi e soprattutto dei gloriosi romani, è il limite degli uomini comuni, che si dispererebbero così come si dispera il poeta, se avessero consapevolezza della vanità del tempo e della brevità, della perdita di quanto essi fanno, desiderano, vivono.

Il poeta, invece, è fin dall'infanzia consapevole della disperata tragicità del tempo che si perde. Conosce il dolore della coscienza di aver perduto il tanto desiderato giorno di festa, per sempre; e allora, ben sveglio, giace nel letto, al contrario della donna che ora dice «mia» e che inconsapevole dorme placida e quieta, così come tranquillamente gli uomini non ricordano né gli avvenimenti storici del passato, né di dover morire. Della fine del giorno festivo rimane un unico disperato segno: «alla tarda notte/un canto che s'udìa per li sentieri», quello dell'ultima persona, l'artigiano che ritorna alla povera casa, che è ancora per un istante consapevole della perdita del giorno di festa. dei suoi solazzi, e allora con il canto esprime la coscienza del tempo, così facendolo durare sempre più flabilmente, fino al silenzio, che lo unirà al silenzio dei popoli antichi e di tutte le vicende e le impre-

se. Ma quel canto è, nella parola poetica del Leopardi, incancellabile, esemplare; è dato come il segno reale e concreto del tempo. Il dolore del poeta ancora ragazzo deriva dalla coscienza che tale segno del tempo è destinato a sparire anch'esso, come gli eventi di ogni altro, e dei giorni festivi in particolare, a meno che il poeta non lo consacri e non lo eterni nella parola che lo ha fissato nella scansione del ritmo, dei versi, delle immagini, soprattutto nella fondamentale posizione da lui collocata, in inizio di endecasillabo nel verso 25 e in conclusione del verso 44. Il canto che il poeta ode a questo punto non è più personalizzato come il nome dell'artigiano che si allontana dal borgo fino al povero ostello. Il canto notturno nel tempo del giorno che sta morendo, allora è un evento significativo in quanto ripetitivo, e così il giorno di festa riesce a conservare un valore assoluto, non soltanto la copia dei giorni che rapidamente si perdono e nessuno più se ne rende conto. Il canto vero è vivo ancora per il Leopardi perché ogni volta lo ode nelle sere conclusive del giorno festivo e viene a fissarlo come fonte della poesia. Egli solo lo conosce come il segno del tempo. Ma tale coscienza si acuisce e si fa tragica nel momento in cui il poeta ne avverte il lento morire della notte; e tuttavia, nell'infanzia come nella maturità, egli è l'unico a sapere la verità del tempo, e in qualche modo ne sfida la durata e vince la cancellazione di esso, opponendosi al silenzio e all'indifferenza degli uomini di fronte alla fine dei popoli e delle loro vicende.

Fin dall'infanzia il Leopardi è consapevole della tragicità del trascorrere del tempo, concretato nel canto notturno dell'artigiano che ritorna alla sua casa dopo i sollazzi del giorno festivo: e tale tragicità, nella concezione moderna della poesia come quella sentimentale e patetica è esemplarmente concretata nel canto: «un canto che udia per li sentieri/lontanando morire a poco a poco,/ già similmente mi stringeva il core». Sì, il canto, che nell'infanzia ode il futuro poeta è, nella sezione conclusiva de *La sera del dì di festa*, nella sua oggettivazione assoluta, senza più la

personificazione dell'artigiano della parte centrale del testo, il segno fondamentale della verità del tempo. Allora la vanità del tempo, secondo il Qohélet, appare radicalmente contrapposta rispetto alla tragicità secondo la visione filosofica dell'età moderna. Il tragico momento non è mai eroico, ma assoluto nella prima età come nella condizione adulta: «similmente», il poeta esprime l'angoscia della consapevolezza del morire del tempo, e il canto notturno, nel lottare di chi ne ha suscitato il suono, è segno di disperazione sempre, essendo stato fissato poeticamente da chi ben conosce la verità del tempo; e il canto notturno, allora, è il momento irrimediabile della fine del tempo nella vita, nelle esperienze delle cose, delle ansie, delle angosce, del dolore crudele che è connesso con la condizione della natura, quale il poeta ha conosciuto e concettualmente definito.

Il tempo conclude il ciclo del giorno, e soltanto il poeta ne è perfettamente e disperatamente consapevole. Il dolore, lo strazio del cuore, la disperazione del canto perduto, incidono irrimediabilmente la coscienza del poeta dapprima inconsapevolmente, nell'infanzia, poi nell'età adulta con lucida chiarezza. Questo è il significato conclusivo de *La sera del dì di festa*: la luminosa notte di luna, il pensiero ansioso e angosciato della donna immemore nel sonno e del tutto indifferente al poeta, la consapevolezza del trascorrere del tempo, la citazione dei popoli antichi nella loro assoluta vanità d'essere stati, tutto è in funzione della sublimità della poesia patetica dell'età moderna, che i concetti e il pensiero nutrono. È la vera condizione attuale del tragico moderno: non gli eroi, quelli che tacciono nel loro nulla, trascorsi i secoli, non il contrasto fra amore e illusione, fra dovere e sublimità della passione, fra grandioso e irrefrenabile desiderio e banalità del quotidiano, come Goethe e Foscolo, Flaubert e Tolstoj hanno rappresentato, ma la coscienza e la sofferenza della perdita del tempo e di tutto quanto gli uomini apertamente e confusamente sperimentano. Il tragico è dentro, non esteriore, nelle azioni e nelle impre-

se, e per questo il Leopardi ne *La sera del dì di festa* esemplifica tutte le vicende della condizione umana, in presenza della natura. *La sera del dì di festa* rileva, allora, nel titolo, più fortemente il divenire straziante del tempo nel momento in cui si conclude. La notte, quella fissata nel verso iniziale del testo, è serena e quieta, dolce e senza vento, perché è l'emblema della pace e del silenzio del nulla del tempo che rapidamente tutto cancella. Solo il poeta ha ancora coscienza dell'accadimento del tempo: il canto nella tarda sera, prima che diventi il nulla della notte silenziosa ormai; e allora può esprimere la tragicità del tempo e della vita, lui solo.



# La montagna e il fiore (interpretazione de *La Ginestra*)

ANDREA MAIA

L'ultima composizione leopardiana fu realizzata dal poeta nel 1836. Egli viveva, con l'amico Ranieri, in una casa alle falde del Vesuvio, ed andava talvolta a passeggiare sul terreno lavico, ove notava la fioritura delle ginestre. Da quella esperienza trasse ispirazione per il suo testamento ideologico e spirituale, per la sua opera per certi aspetti più complessa ed impegnativa, in cui convivono il poeta ed il filosofo, il romantico ed il materialista, ed in cui si mescolano anche le varie tecniche poetiche da lui precedentemente utilizzate.

Nella storia della critica leopardiana quest'opera fu per molto tempo considerata inferiore al *Grandi Idilli* (cioè ai canti del 1827-29), in cui, da De Sanctis a Croce ed ai crociani, si individuava l'esito più alto della poesia del Recanatese: la *Ginestra* era considerata poeticamente meno riuscita in quanto esempio di poesia *impura*, in cui la presenza di elementi *allogeni* (esortativi, polemi, filosofici) avrebbe in qualche modo inquinato la purezza lirica. Ma la critica storicistica dagli anni cinquanta in poi (pur con qualche eccesso ideologico di cui oggi possiamo fare la tara) del secolo XX ci ha guidati ad una rivalutazione dell'ultima fase della poesia leopardiana, quella, per intenderci, dal ciclo di *Aspasia* in poi. In questa fase, dopo la miracolosa parentesi dei *Grandi Idilli*, che restano pur sempre, a mio parere, l'approdo lirico più alto della poesia italiana (e forse non solo italiana) ottocentesca, Leopardi cerca un contatto più diretto con la vita e con la realtà, gioca la sua ultima scommessa, quella di vivere, e di non limitarsi più a veder vivere gli altri. Corre i suoi ultimi rischi, con l'espe-

rienza di un amore travolgente e sensuale quello per la Targioni-Tozzetti (cantata come Aspasia), e dell'amicizia con Antonio Ranieri, il sodalizio col quale durerà fino alla morte. Dal punto di vista tecnico, egli sembra voler recuperare, pur con una tecnica più agguerrita e sicura, l'esperienza delle prime Canzoni. È opportuno ricollegarci a quella fase, per comprendere meglio quest'ultima evoluzione, in cui l'elemento idillico rimane una delle componenti, ma viene assorbito e coinvolto in strutture più complesse e varie.

Negli anni della giovinezza, dopo i primi tentativi in direzioni diverse, Leopardi era approdato, intorno ai vent'anni, a notevoli esiti poetici che si manifestavano però in forme assai diverse, anzi quasi antitetiche: quelle delle *Canzoni* e degli *Idilli*. Le *Canzoni*, riferibili ad occasioni esterne, ufficiali o familiari, servivano al poeta ad esprimere le sue concezioni, a raccontare, ad esortare; metricamente strutturate sul modello tradizionale petrarchesco, con strofe simmetriche; in esse la funzione referenziale e conativa prevalevano su quella emotiva; la struttura sintattica era sostenuta, ardua, articolata su periodi complessi, segnata dal prevalere della ipotassi, a conferma del prevalere della ricerca concettuale e parenetica; il lessico era letterario, elevato, tradizionale. Gli *Idilli*, per lo più assai brevi, invece nascevano da esperienze o sensazioni personali, servivano al poeta ad esprimere con immediatezza esperienze squisitamente interiori (*"situazioni, affezioni, avventure del mio animo"* le definisce); in essi dunque la funzione emotiva prevaleva sulle altre; la metrica (endecasillabi sciolti non rimati né raccolti in strofe) consentiva una musicale adesione della forma al variare dei contenuti; il lessico semplice e piano, appena impreziosito da qualche raro arcaismo, contribuiva al loro carattere specificatamente romantico, nella direzione della "sensibilità", uno dei rari aspetti della nuova corrente da lui non

respinto. Sembrano quasi, le due forme, opera di autori diversi, un filosofo ed un poeta, anche se qualche spunto soggettivo, emergente in alcune *Canzoni* ci fa riconoscere il tocco, lo slancio, il ritmo illusione-delusione, l'abbandono sentimentale dell'autore degli *Idilli*. Tale distacco negli anni seguenti sarà in certo senso accentuato ed emergente in epoche diverse: il filosofo-prosatore prevarrà, cancellando provvisoriamente il poeta lirico, tra il '23 ed il '27, con le opere critiche (quali il commento al *Canzoniere* del Petrarca e le due *Crestomazie* scolastiche) e con il capolavoro in prosa, composto in gran parte nel '24, le *Operette Morali* in cui offre una sistemazione della seconda fase del suo pensiero, definita di solito come pessimismo cosmico. Tra il '27 ed il '29 riemergerà splendidamente il poeta, per creare la poesia *LIRICA*, da lui definita precedentemente, in alcune pagine dello *Zibaldone*, risalenti al 1826, come unica vera poesia, a contrasto con quella drammatica ed epica.

I due percorsi, i due atteggiamenti, separati prima per forme, poi distinti per periodo, ritrovano la loro sintesi proprio nell'ultima fase e soprattutto nella *Ginestra*, ove uomo e filosofo, pensatore e poeta si ricompongono a delineare la fisionomia del maggior intellettuale della nostra cultura ottocentesca, grazie all'armonizzarsi di pensiero e sentimento, di idillio e titanismo. Perché questo è la *Ginestra*, una specie di "summa" di tutto Leopardi, con la ripresa, il recupero e la sintesi, a livello più alto, degli aspetti che verificavamo or ora nella fase della produzione giovanile: qui c'è l'esortazione, il rimprovero, la polemica, la riflessione; ma c'è anche il paesaggio, l'idillio, il notturno. Poesia impura. Certo, poesia impura, mescolata; ma al modo in cui è impura tutta la grande poesia, da Omero, a Virgilio, a Dante, a Shakespeare, a Goethe, ad Eliot o a Montale [...]. Se prestiamo ben attenzione, era impura anche la poesia (così intrisa delle concezioni filosofiche dell'autore), del *Canto notturno*, che pure rientra nella fase dei *Grandi Idilli*.

Importante anche lo sfondo e il momento in cui nasce la poesia: essa viene infatti al termine della fase, per così dire, eroico-titanica, successiva a quella idillica, cioè alla fase creativa del *Ciclo di Aspasia*, che già vedeva un Leopardi rinnovato ed insolito, ma collegabile ad esperienze della prima esperienza delle *Canzoni*, cui le composizioni del ciclo per molti aspetti (sia concettuali che formali) si riaccostano. Al proposito è interessante ciò che il poeta scrive in una lettera, in francese, al De Sinner, nel 1832 - cioè proprio nell'epoca in cui si dedica alle poesie del "Ciclo":

*I miei sentimenti verso il destino sono stati e sono sempre quelli che ho espresso in Bruto minore [...]. Si sono volute considerare le mie opinioni filosofiche come il risultato delle mie sofferenze particolari, e ci si ostina ad attribuire a mie circostanze materiali ciò che si deve solo al mio intendimento. Prima di morire, voglio protestare contro questa invenzione della debolezza e della volgarità, e pregare i miei lettori di dedicarsi a distruggere le mie osservazioni ed i miei ragionamenti piuttosto di accusare le mie malattie.*

Lo stato d'animo e l'atteggiamento da cui nasce la *Ginestra* è analogo a questo, coll'aggiunta di una maggiore consapevolezza e della appassionata sicurezza di essere nel vero, attenuata però dalla compassione per gli uomini e da una ricuperata capacità di comprensione e fratellanza verso gli altri essere umani. Il persistente vigore polemico viene così a conciliarsi con il ricupero della solidarietà.

I due percorsi di cui si diceva sopra (contemporanei e contrastanti prima, cronologicamente separati poi) trovano così nel "poema" della *Ginestra* la loro sintesi conclusiva. Qui non è più realizzato un aspetto del poeta (quello lirico-idillico o quello filosofico, o quello polemico): qui troviamo veramente tutto Leopardi, con il pieno consapevole impegno di uomo e di intel-

lettuale da un lato, di creatore di suggestivi miti poetici dall'altro: concretezza e universalità, esigenze concettuali e di azione, illusioni e sogni, sentimento e pensiero giungono ad una sintesi conclusiva, connessi e compattati in una struttura metrico sintattica che consente la compresenza di rigore e sfumatura, forza e delicatezza, vibrata polemica e assorta contemplazione. Per questo la composizione, ambiziosa nell'ampiezza dell'impostazione (ecc.).. diviene una specie di riassunto di ciò che Leopardi aveva scritto fino a quel punto, di ciò che fino ad allora era nato dal suo intelletto e dal suo cuore. Vediamo questo aspetto (che talora è stato considerato come un limite e non un pregio).

#### *Varietà tematica ed articolazione strutturale*

Intanto la composizione è la più estesa dei *Canti*. Se le *Ricordanze* arrivavano a 173 e il *Canto notturno* a 143, qui andiamo ben oltre, fino ai 317 versi, l'equivalente, in lunghezza (se calcoliamo l'alternarsi dei settenari agli endecasillabi), dei *Sepolcri* foscoliani, cui si può collegare anche per il suo aspetto di sintesi del pensiero dell'autore, di messaggio rivolto ai lettori, di forte valenza esortativa, di funzione pedagogica in senso lato. Tutte e due le composizioni rappresentano il messaggio più "forte" ed esplicito dei due autori; tutte e due le composizioni, pur così diverse come spirito e stile (l'una composta in un marmoreo neoclassicismo, pur venato di motivi passionali, l'altra romanticamente appassionata ed atteggiata a vigorosa polemica), sembrano ricollegarsi, per il prevalere di motivi concettuali e civili, alla poesia dantesca, di cui riprendono la scabra energia, la mescolanza di temi (filosofici, etici, sentimentali), il linguaggio sintetico e funzionale, la concentrazione brachilogica.

L'ambiguità e la varietà della composizione sembra già suggerita fin dall'epigrafe: una citazione dal Vangelo di S.Giovanni (*"E gli uomini preferirono la tenebra alla luce"*) in cui il senso della

frase viene però ironicamente rovesciato, in quanto nelle tenebre il poeta individua le credenze religiose, mentre la luce è quella della ragione posta al centro della filosofia settecentesca. L'epigrafe propone dunque l'aspetto filosofico, ironico e polemico che è uno dei portati dell'atteggiamento agonistico del poeta.

Se rileggiamo la composizione leopardiana con attenzione ai contenuti, troviamo che in essa si passa rapidamente dal paesaggio delle sezioni descrittive al simbolo, dall'accorata partecipazione all'ironia, dalla compassione al sarcasmo, ed ancora dal paesaggio idillico alla argomentazione filosofica, dalla polemica alla comprensione, dal messaggio concettuale alla esortazione sociale. Siamo dunque lontani dal concetto di poesia *lirica*, che il poeta aveva elaborato nelle pagine teoriche dello *Zibaldone* del 1826: qui la poesia non è più espressione del sentimento individuale del poeta, o almeno non si limita più a questo; la poesia serve ora a definire il mondo ideologico del poeta che si fa anche filosofo e partecipa responsabile dei doveri sociali dell'uomo. Accanto ed al di là della funzione poetica, qui acquistano rilievo e importanza l'aspetto concettuale, la funzione conativa, la missione dell'intellettuale: il poeta diventa filosofo, profeta e vate, e propone a tutti gli uomini la sua visione del mondo ed il suo rimedio al male di vivere. Proprio da queste esigenze complesse, rispetto alla sostanziale semplicità della visione lirica, deriva lo spessore, la varietà, l'alternarsi e la compresenza di tonalità, tematiche, impulsi divergenti; di qui la tipica mescolanza di pensiero e sentimento, di disquisizione concettuale e di esortazione sociale, di compassione e di rimprovero che caratterizza e distingue questa composizione dagli altri canti leopardiani.

A questo punto mi sembra utile, prima di indagare su singole tematiche, esaminare la struttura complessiva della composizione, attraverso una indagine sullo sviluppo delle sette strofe di lun-

ghezza variabile. Lo sviluppo concettuale si articola su sette momenti fondamentali, che corrispondono, con qualche variazione alle strofe della poesia (quasi a suggerire una precisa consapevolezza) ma con frequenti passaggi e variazioni, derivanti dalla scelta di alternare momenti e tonalità diverse.

A) Il primo momento è dato dallo scenario “geografico-ambientale”. Qui siamo lontani sia dal paesaggio recanatese (reale nei dati ma idealizzato nei significati e nelle tonalità), sia da quello fantastico ed arcanamente remoto del *Pastore*, sia ancora da quelli metafisici ed interiori del *Ciclo di Aspasia*. Il paesaggio iniziale è caratterizzato dai due elementi fondamentali e con maggior carica simbolica. I due termini sono a contrasto tra loro: il Vesuvio, definito “formidabile” (termine in cui l’idea di grandezza si accosta per la suggestione etimologica a quella di paura) e “sterminator”, che esplicita il valore di simbolo della Natura matrigna contro la quale il genere umano è destinato alla sconfitta ed all’annientamento. Subito dopo, in suggestivo contrasto, appare la ginestra, che porta nella pagina un senso di femminile delicata amorevole dolcezza (quasi a rievocare la *odorosa arbore amica* dei *Sepolcri*). I due temi, le due “tonalità” della grande sinfonia sono così fin dall’inizio delineati nella loro enunciazione essenziale:

*Qui sull’arida schiena  
del formidabil monte  
sterminator Vesevo,  
la qual null’altro allegra arbor né fiore,  
tuoï cespi solitari intorno spargi,  
odorata ginestra,  
contenta dei deserti.*

Si può notare anche *arida* del primo verso e *deserti* del verso 7, che ci riporta ad un tipico atteggiamento leopardiano: il

ripiegamento intimistico e l'improvvisa dolcezza che si insinua nei versi all'apparire della ginestra, come se egli sentisse un improvviso intenerimento, come se, ancora una volta, egli provasse il contrasto tra intelletto e cuore, logica e sentimento.

E' la sezione più breve, appena sette versi, ma come si diceva, è fondamentale per il suo collocare davanti al lettore i due elementi, fortemente caratterizzati nella loro contrapposizione, che costituiscono il paesaggio e suggeriscono il simbolo. Non a caso i due elementi torneranno insieme nella conclusione.

B) Secondo momento (vv.7-51, il resto della prima stanza) o la negatività della storia. Collegandosi al paesaggio iniziale, il poeta ricorda prima d'aver visto i cespi di ginestre nei dintorni di Roma, un tempo signora del mondo ed ora definitivamente decaduta (il concetto, già inserito ne *La sera del dì di festa*, era anche presente, con toni amari ed ironici, nelle lettere spedite al fratello dalla città che tanto lo deluse), poi ritorna all'osservazione dei campi di lava del Vesuvio e rievoca le famose cittadine distrutte dall'eruzione, esortando gli ottimisti a verificare lì come la natura si preoccupi dell'uomo. Conclude poi la strofa, con amaro sarcasmo e con la citazione di una frase del cugino Terenzio Mamiani (e gli basta una piccola inversione per accentuare l'ironia e insieme conseguire una raffinata eleganza stilistica):

*Dipinta in queste rive  
son dell'umana gente  
le magnifiche sorti e progressive.*

(Paradosso: il termine *progressivo* sarà proprio applicato al Leopardi nel saggio del Luporini che segnerà una svolta nella rivalutazione dell'ultima produzione).

C) Terzo momento. Nucleo filosofico della poesia (passaggio dal pessimismo alla solidarietà).

È la fase centrale, la più ideologicamente impegnata, la sezione più direttamente sostenitrice della *filosofia dolorosa ma vera* contro il facile ottimismo dei cattolici liberali. Occupa la seconda e la terza strofa, costituendo la sequenza più estesa ed anche più compatta e più saldamente articolata sul piano concettuale. Qui il Leopardi si ricollega alla *Palinodia* ed ai *Nuovi credenti*, individuando i suoi avversari: erano coloro, cattolici per lo più, che volevano conciliare lo spiritualismo e l'ottimismo provvidenziale con l'affarismo del mondo moderno (quasi precursori del consumismo). Ad essi, isolato, il poeta oppone il sarcasmo volterriano, il materialismo, il razionalismo settecentesco. La polemica contro il proprio tempo non è una novità (essa appariva esplicita già nella canzone *Ad Angelo Mai*), ma qui acquista una eccezionale forza ed evidenza, che appare fin dall'attacco della seconda strofa, in cui egli si rivolge direttamente al secolo decimonono (i cui romantici *ameni inganni* egli rifiuta):

*Qui mira e qui ti specchia,  
secol superbo e sciocco,  
che il calle insino allora  
del risorto pensier segnato innanti  
abbandonasti, e volti indietro i passi,  
del ritornar ti vanti  
e procedere il chiami.*

Al secolo egli contrappone con vigore il proprio io e non solo rifiuta di adulare, ma espone il proprio disprezzo, anche a costo di perdere la propria fama. Le accuse divengono poi più specifiche: il secolo predica la libertà, ma rende schiavo il pensiero, non utilizza la "ragione", che sola può far crescere in civiltà. Il ragionamento prosegue nella strofa successiva, ove, dopo aver condannato la stoltezza dell'uomo che, povero e malato, vuole apparire ricco e forte, ed apprezzato invece colui che riconosce e

confessa il proprio *basso stato*, ribadisce la concezione della natura nemica e matrigna ma, invece di chiudersi nel proprio pessimismo (e qui è la novità della *Ginestra*) ipotizza una risposta alla violenza della natura stessa nella *social catena* che può collegare e stringere fraternamente gli uomini contro la comune nemica: l'uomo magnanimo [...]

*[...] tutti fra se confederati estima  
gli uomini, e tutti abbraccia  
con vero amor, porgendo  
valida e pronta ed aspettando aita  
negli alterni perigli e nelle angosce  
della guerra comune.*

Qui è opportuno osservare la logica antibellica ed antimilitarista (evidente nella similitudine immediatamente successiva) ed anche notare come questa società sia di carattere negativo, come rimedio contro la sventura, come risulta anche dalle battute finali del *Dialogo di Plotino e Porfirio*. Si diceva che il momento è quello concettualmente più importante e fecondo e Leopardi, poeta sempre tecnicamente avvertito, scrive una pagina in cui espressione e contenuto si accordano perfettamente: il registro linguistico si libera degli accenti sentimentali, divenendo essenziale, scarno, preciso: il linguaggio agguerrito di un poeta-filosofo che orgogliosamente proclama la propria verità.

D) Quarto momento (paesaggi reali e metafisici, contemplazione e riflessione). Con questa fase, che corrisponde alla 4 stanza, inizia la seconda parte (che è la più suggestiva dal punto di vista della resa poetica) della composizione, impostata su un paesaggio notturno che propizia la meditazione sulla piccolezza dell'uomo e della terra. Leopardi è, come era stato Tasso, un grande poeta di notturni: egli ha presente il tema così come era stato svi-

luppato dai lirici greci e da Virgilio, ma accentua ancora l'aspetto del rapporto paesaggio-stato d'animo: se esaminiamo *Alla luna*, *La sera del dì di festa*, la parte centrale del *Sabato*, ci colpisce la fascinazione sentimentale dei paesaggi contemplati; ma già dal *Canto notturno* agli aspetti sentimentali si aggiungeva la riflessione filosofica, e tale componente concettuale diviene caratteristica e prevalente nella *Ginestra*, ove il notturno si fa occasione di approfondimento filosofico, creando una sintesi tra contemplazione e riflessione.

Ma esaminiamo la quarta stanza (vv. 158-200). Inizia proprio col paesaggio, che occupa ben due terzi, occasionando poi la meditazione sulla piccolezza della terra. Procede, il notturno, attraverso due sezioni: notturno terreno e notturno cosmico. Il primo è la descrizione del paesaggio napoletano, ed è caratterizzato dal moltiplicarsi della luminosità (espressa con parole dal particolare risalto, come *fiammeggiare*, *scintille*, *brillare*) la luce delle stelle che si raddoppia specchiandosi nel mare:

*[...] in purissimo azzurro  
veggo dall'alto fiammeggiar le stelle,  
cui di lontan fa specchio  
il mare, e tutto di scintille in giro  
per lo voto seren brillare il mondo.*

Ma subito prima il poeta scrive “*seggo la notte*”, quasi a suggerirci e preannunciarci un vertiginoso percorso metafisico, come già nell'*Infinito* scriveva “*Ma sedendo e mirando*”: Il verbo è usato dal Leopardi a segnalare una fase di riflessione, di meditazione, di approfondimento filosofico. E così, subito dopo, il paesaggio terrestre si ribalta in paesaggio cosmico: il poeta si pone dal punto di vista di una lontana nebulosa, dalla quale né la terra, né tanto meno l'uomo si scorgono. Sono riflessioni ed immagini che troveranno attenzione e consenso presso un poeta di fine ottocento

(che pure polemizzò con lui per gli aspetti linguistici della sua poesia), Giovanni Pascoli, che riprese gli esiti di questa riflessione, definendo, in *X agosto*, la terra *atomo opaco del Male*. Già nelle pagine infantili della *Storia dell'astronomia* Leopardi aveva utilizzato, a proposito della terra e del suo posto nell'universo, le immagini del "punto" e del "granel di sabbia"; ma il contesto, il clima riflessivo, la finalità erano completamente diversi; infatti là, l'erudito fanciullo cercava - e lo scriveva esplicitamente - "*sempre maggiori argomenti per ammirare la possanza del Creatore*". Qui tutto è rovesciato: egli, ormai convinto materialista, rifiuta nettamente la visione creazionaria, finalistica e provvidenziale, e si oppone a tutte le concezioni che identificano nell'uomo il centro ed il fine dell'universo (qualche anticipazione si trovava già nelle *Operette morali*). Di fronte alla superbia ed alla presunzione umana il poeta assume una posizione in cui convivono sarcasmo e compassione:

*[...] qual moto allora,  
mortal prole infelice, o qual pensiero  
verso di te finalmente il cor m'assale?  
Non so se il riso o la pietà prevale.*

Ci accorgeremo poi, nella strofa finale, in cui gli accenni ironici si faranno sempre più rari per lasciare spazio al dilagare di un'ondata di pietà. Interessante è notare che qui, come già nei finali delle stanze precedenti, la rima (rara e quindi tanto più significativa) serve a ribadire e dare specifico risalto all'endecasillabo conclusivo, sempre concettualmente importante.

E) Quinta parte: la storia lontana. La quinta strofa riaffronta ancora la "vanità della storia del passato, ma con il maggior risalto che deriva dalla precedente meditazione cosmica. Inizia con la lunga similitudine del pomo che staccandosi dall'albero cade su

un formicaio e lo distrugge, poi, per segnalare, come scriverà subito dopo, che la natura non riserva attenzione maggiore all'uomo che alle formiche, presenta la catastrofica visione dell'eruzione. E' una pagina impetuosa e possente quella che rievoca il cataclisma nel suo realizzarsi (e si noti, come riferimento chiaro alla Natura *madre di parto e di voler matrigna*, la definizione del cratere come *utero tonante*). Lo sconvolgimento della materia, tra esplosioni e crolli, buio e fuoco, massi infuocati e ceneri e metalli liquefatti è espresso dal poeta in una scena vigorosa e del tutto aliena da ogni forma idillica.

F) Sesta parte: cronaca e attualità. Dopo la storia e l'insensatezza di essa, si arriva all'attualità, dopo lo spazio e la sua distruzione e modifica, si giunge al tempo ed al suo trascorrere:

*Già mille ed ottocento  
anni varcar, da che spariro, oppressi  
dall'ignea forza, i popolosi seggi [...]*

La dimensione del tempo dà ai versi un tono solenne e insieme ribadisce la residua ed attuale potenzialità distruttiva della *vetta fatal*, che *ancor minaccia*. Ed alla luce del tempo emerge, nel paesaggio naturale, un quadro umano e storico, in cui il poeta rivela la sua innata simpatia verso gli umili, qui il contadino e la sua famiglia che fuggono impauriti e ridotti a miseria dall'arrivo della lava che travolge l'abitazione (ma, con affettuosa attenzione, il poeta scrive *l'usato suo nido*) ed il campicello. Le figurine possono ricordare quelle idilliche che popolavano il *Sabato*, ma qui, all'allegria che si fa danza speranzosa della donzelletta, alla serenità del zappatore, alla malinconica ma dolce nostalgia della vecchierella si sostituisce un senso angoscioso di paura. Ed ancora informato alla paura è il notturno che segue, romanticamente impostato, percorso da plumbei bagliori, della Pompei dissepolta,

con i resti dei templi mutilati, i colonnati mozzi, i vuoti teatri, le case diroccate con presenze animali inquietanti (i pipistrelli, come all'inizio, nel quadro della distesa di lava, la serpe e il coniglio tor-nante al *cavernoso covil*). Il paesaggio di rovine e di morte, ove segno di vita resta la lava che scorre, indizio della Natura, lei sì eternamente vivente, ridesta nel poeta il sentimento del tempo, del tempo breve e fragile dell'uomo, contrapposto a quello immenso e come immobile dell'universo. Ritorna quasi, in una visione più concettualmente elaborata e senza l'abbandono sognante di allora (cioè senza idillio!), il raffronto del pastore con la luna:

*dimmi: ove tende  
questo vagar mio breve,  
il tuo corso immortale?*

G) Settima parte - la ginestra ed il suo significato emblematico.

Infine ritorna la ginestra, per confermare la propria simbologia, con la sobria essenzialità dei suoi caratteri distintivi ed a chiudere, in un ritmo circolare che si collega direttamente all'*incipit* della composizione, la serie di meditazioni che da essa erano state occasionate ed originate. Il processo di umanizzazione del fiore è ormai evidente, nonostante negli ultimi versi sia confrontata ancora coll'uomo: ma anche quello rappresentato dalla ginestra è emblema di un certo tipo di uomo, quasi del tutto coincidente con l'*Uom di povero stato e membra inferme / che sia dell'alma generoso ed alto* (come non vedere il profilo autobiografico nella indicazione?) e contrapposta invece con la tipologia opposta, rifiutata e contestata dal poeta in tutta la composizione: l'uomo del verso 315 è quello superbo e sciocco, dotato di *fetido orgoglio*, illuso della propria centralità nell'universo e convinto della propria immortalità. La ginestra rappresenta quell'altro, umile e consapevole, disponibile all'aiuto fraterno, capace di accettare la sconfitta in quanto è stato sempre consapevole della debolezza e

della precarietà. Ma c'è, nell'ultima strofa, un altro aspetto da sottolineare, ed è il recupero dell'idillio: nella tradizione poetica il fiore serviva a suggerire l'effimero, il fragile, la caducità e la femminilità. Leopardi ha voluto un fiore "femminile", come la sottolineatura della flessibilità e debolezza (pur dovuta anche al modello virgiliano) suggerisce. La sua femminilità è schiva e pudica, consolante e semplice:

*E tu, lenta ginestra  
che di selve odorate  
queste campagne dispogliate adorni,  
anche tu presto alla crudel possanza  
soccomberai [...]*

Il soccombere "presto" ad un potere superiore sembra riportarci al tema della *immatura mors*. Dunque la ginestra simile a Silvia, simile a Nerina? Questa (voluta od istintiva) analogia spiegherebbe la pudica tenerezza e la *pietas* che intridono i versi direttamente dedicati al fragile fiore; fiore, ricordiamolo, spontaneo ed umile, di campo, non di serra. Mi pare ci sia anche una, forse labile, forse inconsapevole, allusione lessicale che potrebbe riportarci a Silvia: all'inizio, Leopardi scriveva *odorata ginestra / contenta dei deserti*. Ed in *A Silvia* leggiamo che la fanciulla era *contenta* del suo *vago avvenir*. E' un fragile indizio, ma potrebbe bastare a suggerire l'analogia, rafforzata anche da una specie di orizzonte e di destino simile nei due esseri femminili: in entrambe si nota quasi una dolce disarmata verginità e si realizza, o si prevede, uno svanire inerme e silenzioso.

Queste ultime notazioni ci possono indicare comunque come nella *Ginestra* Leopardi crei una sintesi di tutta la sua produzione poetica, dando forse la prevalenza agli aspetti titanici, profetici e polemici delle opere successive ai *Grandi Idilli*, ma uti-

lizzi e ritrovi anche il momento idillico, che si esplica appunto nella rappresentazione del fiore e nelle aperture di paesaggi e in alcuni notturni ove ci sembra di riascoltare il canto assorto ed estatico del pastore errante.

Idilliche sono alcune immagini, ma non il linguaggio. La lingua del canto è infatti, nel suo dantesco vigore, assai lontana da quella degli *Idilli* ed invece sembra riproporre lessico e stilemi delle canzoni giovanili, ma ad un livello decisamente superiore, specie nella compattezza stilistica e nella forza espressiva.

Concludo con brevi cenni alla fortuna critica della poesia che abbiamo esaminato. Nell'800 la composizione non è molto apprezzata; anche il *De Sanctis*, cui pure dobbiamo un ponderoso studio monografico sul poeta di Recanati, rivela una certa perplessità: egli distingue fra un Leopardi "pensatore e prosaico" che "rende reale l'ideale, ritraendo crudelmente il vero", come nella *Ginestra* "poesia mediocre, dove [...] il concetto rimane nella sua astrattezza filosofica e si esprime per via di argomentazioni e di ragionamenti"; e un Leopardi che esprime il contrasto di bello e vero con ardore e passione, come in *Amore e Morte...* o come nel bellissimo (?) *Consalvo*. Ove si dimostra che anche grandi critici possono ingannarsi: oggi la critica è infatti unanime nel rivalutare la *Ginestra* e nel considerare *Consalvo* una delle poesie meno riuscite. *De Sanctis* vedeva i capolavori del Leopardi nei *Grandi Idilli*, e nel Novecento Croce lo seguirà su questa strada. Ma poi, con i saggi del Luporini e del Binni, si colloca in una nuova luce l'ultima produzione leopardiana, nella quale appare realizzata una sintesi di pensiero e di arte che approda ad una poesia più complessa ed ardua di quella idillica, ma non meno riuscita di essa. Le riletture e le analisi successive, pur attenuando certi eccessi, hanno confermato la rivalutazione complessiva del Leopardi degli ultimi anni, che forse non è più il lirico sublime di *A Silvia*, ma che si presenta concettualmente più agguerrito ed eticamente più consapevole, capace di recuperare alla poesia, al modo di Dante,

---

un vigoroso compito formativo ed educativo, superando una visione consolatoria ed estetica, una funzione di proposta e di rinnovamento umano, etico, civile. L'ultimo Leopardi, e ciò si può agevolmente verificare nella *Ginestra*, ha superato la sua precedente definizione di poesia come lirica, e la concepisce ormai come messaggio globale che mette in gioco tutto l'uomo, come sintesi suprema di intelletto e cuore, pensiero e passione, razionalità ed arte.



# Leopardi e il Risorgimento

RENATO SCAVINO

La storia del Risorgimento italiano comincia con Leopardi. Le sue canzoni *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* segnano l'inizio, nel 1818, della lirica patriottica italiana, e sono entrambe impregnate di ciò che allora si chiamava "spirito di nazione".

Si parlò a lungo della posizione di Leopardi di fronte al Risorgimento nella casa londinese di Mazzini una sera del 1852, nel corso di una discussione alla quale partecipavano altri esuli d'ogni parte d'Europa, tra cui Aurelio Saffi, ex triumviro della Repubblica romana, e lo scrittore russo Alessandro Herzen, che la rievoca nel suo libro di memorie *Passato e pensieri*.

Il nome di Leopardi era popolare tra gli esuli italiani, che lo sentivano vicino, quasi fosse uno di loro. Solo Mazzini non lo capiva. Quella filosofia amara, quelle analisi demolitrici, quelle riflessioni sulla condizione umana considerata *sub specie aeternitatis*, che non tenevano conto delle necessità dell'ora, gli sembravano una deviazione, se non un tradimento. Mazzini detestava Leopardi, scrive Alessandro Herzen, perché non poteva utilizzarlo per la sua propaganda. Eppure il movimento di resurrezione nazionale aveva avuto inizio con Leopardi. La sua canzone *All'Italia* era stato il primo segnale del risveglio patriottico. E, cosa ancora più stupefacente, quel documento usciva da una sonnolenta città di provincia del più retrivo degli Stati italiani, dove le idee nuove giungevano tardi, quand'erano già invecchiate, o non giungevano mai. Là il giovane studioso, semisepolto nella biblioteca paterna, senz'altro contatto col mondo che quello dei libri e di una corrispondenza epistolare con un vecchio classicista erudito, Pietro Giordani, aveva scritto tra il 1818 e il '20 tre canti patriottici che avevano scosso la coscienza nazionale. Ma poi erano

venuti i moti del 1821, che avevano lasciato indifferente il giovane poeta. Quelli del 1831 avevano suscitato il suo scetticismo, ed egli, nei *Paralipomeni*, seppellirà sotto la sua ironia, senza fare differenza, reazionari e liberali. Eppure De Sanctis scrisse che se Leopardi fosse stato vivo nel 1848 lo si sarebbe visto sulle barricate, come combattente e incitatore. Anche i contemporanei si stupirono dell'assenza di Leopardi dai campi di battaglia, della parola e dell'azione, in cui si decidevano le sorti della nazione. Mazzini non sapeva darsene pace. Secondo gli esperti di cose letterarie, Leopardi era stato troppo deluso dal fallimento dei moti carbonari del '21, e la sua delusione si sarebbe trasformata a poco a poco in incapacità d'azione. La sua assenza si doveva perciò considerare una rinuncia, un passo indietro, un ripiegamento dovuto allo scoramento e alla stanchezza.

Ma non è questa, a nostro giudizio, la verità. In realtà era accaduta un'altra cosa, troppo grande perché potesse essere capita dagli uomini del suo tempo. Era iniziato per il giovane poeta un periodo di riflessione critica e di risistemazione del suo bagaglio culturale. E questo periodo iniziava con la demolizione del vecchio castello di pregiudizi e di convinzioni legate al passato, che erano il residuo dell'educazione ricevuta nella casa paterna. Questo lavoro di distruzione durerà fino al 1825, quando, con la scoperta della funzione positiva della Ragione, inizierà la lenta ma inesorabile opera di ricostruzione: ricostruzione culturale e spirituale, nel quale la lentezza va commisurata alla persona e non alla storia. A mano a mano che l'immensa erudizione acquisita negli anni del "folle" studio si organizzava nel suo spirito e si faceva cultura, il lavoro di analisi della realtà diventava più penetrante, più critico, più demolitore. Questo lavoro di demolizione era la premessa necessaria alla costruzione del nuovo. E il nuovo sarà così stupefacente da riuscire incomprensibile agli uomini del suo tempo, così estraneo ai vecchi schemi da trarre in inganno persino un acuto critico come il De Sanctis.

Molto probabilmente Leopardi non avrebbe combattuto sulle barricate del '48, come il grande critico aveva affermato nella sua ardita ipotesi pseudostorica, né avrebbe incitato altri a farlo. L'idea di Risorgimento che Leopardi aveva in mente non coincideva con quella degli altri patrioti, degli uomini politici come Cavour o Mazzini, né con quella dei militari. La sua proposta d'azione non seguiva le vie delle congiure, delle rivolte armate, delle guerre nazionali, né si inseriva negli angusti schemi dello storicismo. Il Risorgimento, secondo Leopardi non consisteva nella guerra all'Austria e non doveva necessariamente portare all'unificazione politica della Nazione. L'unità d'Italia poteva aspettare. Sarebbe venuta a suo tempo, poiché era nella logica delle cose, ma senza far correre a passi troppo rapidi la Storia, e sarebbe stata il giusto compimento di un processo storico che si dispiegava nel tempo. Nel pensiero di Leopardi, il Risorgimento doveva essere innanzitutto la resurrezione morale e civile della nazione italiana, l'instaurazione di un ordine fondato sul buon governo, la nascita di quello spirito di società che trasforma una massa disaggregata di individui in una comunità animata da comuni intenti e fondata sulla collaborazione, la comparsa di una letteratura che si ispirasse ai principi della verità, della libertà e della giustizia, che si facesse guida del popolo e della sua stessa classe dirigente. Doveva essere la riscoperta e la riappropriazione dei valori che avevano reso grandi le età del passato, la riconquista da parte dell'Italia di una funzione di guida nel campo del pensiero, un rinnovamento da attuarsi alla luce della tradizione. Doveva essere, in altre parole, ciò che non è stato.

Le guerre d'indipendenza erano estranee al suo spirito, come lo erano le formule politiche e il gioco delle parti tra le opposte formazioni che si contendevano il potere. Leopardi recuperava, facendola propria, la grande eredità di pensiero dell'Illuminismo settecentesco e, attraverso l'Illuminismo, dell'universalismo classico. Perciò l'idea di nazione non poteva essere, per lui, un valore

assoluto. Al di sopra della nazione c'era qualcosa di più grande, che i nazionalismi della sua età cercavano di negare: l'Umanità, cioè la grande famiglia umana che le risse tra le nazioni costantemente lacerano e la cui unità deve essere continuamente ricomposta secondo i principi della cultura. Leopardi avrebbe potuto dire, d'accordo con Alessandro Herzen, che l'idea di nazionalità è un'idea conservatrice, e che i fautori delle rivoluzioni armate sono in realtà dei conservatori statici nelle loro idee rivoluzionarie. Per primo egli espresse il pensiero, nella poetica formulazione della *Ginestra*, che ogni guerra è una guerra civile, una lotta fratricida che dissangua l'umanità, ritarda il processo di civilizzazione e rallenta il corso della storia. La distanza di Leopardi dal movimento risorgimentale non è perciò un'assenza, né un passo indietro, ma il logico sviluppo di una visione razionale della storia. È il contributo nuovo e innovatore di un pensatore solitario, che nella sua solitudine non è influenzato dai luoghi comuni né dalle opinioni precostituite.

Ma il suo messaggio precorreva i tempi. Come il pensiero che lo sottende, esso superava i confini della sua età, spaziava oltre, al di là del presente e dello stesso futuro. Gli uomini della sua età non erano in grado di comprenderlo, ed esso comincia ad apparire attuale solo nella nostra età, ancora lacerata dai conflitti tra le ideologie, tra gli opposti nazionalismi e le opposte culture che non rifiutano, ma spesso cercano lo scontro armato. Il suo ideale di un'umanità confederata e concorde appare ancora, ai nostri giorni, di là da venire. Forse lo raccoglieranno, in un mutato clima culturale, gli uomini del terzo millennio.

*Cenacolo «Clemente Rebora»*  
*Associazione Culturale*  
*Savigliano*

---

Agli inizi degli anni ottanta, il poeta G. Maurilio Rayna propose ad un gruppo di amici, differenti per età, cultura ed estrazione sociale, ma uniti nella passione per l'arte, di ritrovarsi insieme per parlare, ma soprattutto per dichiarare il loro amore per la poesia. Con tali intenti nacque il Cenacolo «Clemente Rebora».

In data 17 giugno 1992, sotto la presidenza di Vincenzo La Porta, in presenza dei soci GIOVANNI MAURILIO RAYNA - PASCHETTA FRANCO - SCOMMEGNA ANTONIO - TALLONE GIOVENALE - FUSERO MICHELE - VACHINO LUCIANO e il notaio di Saluzzo dottor GIANANGELO ROCCA, è stata costituita una Associazione Culturale denominata CENACOLO «CLEMENTE REBORA» con sede in Savigliano (atto costitutivo - repertorio n. 34.284 - raccolta n. 1.747, avente come finalità:

- lo sviluppo e l'organizzazione di attività letterarie ed artistiche;
- aiutare i giovani, o comunque le persone dotate di talento artistico ad esordire ed avviarsi nello specifico campo delle lettere e dell'arte.

Perché Cenacolo «Clemente Rebora»?

Perché Clemente Rebora è un poeta particolarmente rappresentativo del nostro tempo e «dal punto di vista letterario, uno dei maestri del Novecento, un esempio di coerenza poetica e di rigore morale» (G. Petrocchi, Osservatore Romano, 22 novembre 1982).

Il Cenacolo è ormai operante nella nostra Città, da circa 20 anni, è animato dai soci con la preziosa collaborazione dei soci onorari, che non solo amano la poesia, ma anche ogni altra forma di espressione artistica e letteraria.

IL PRESIDENTE  
Renato SCAVINO

Il logo del cenacolo è stato disegnato dal poeta e pittore Severino CELORIA, socio fondatore del Cenacolo.

*Cenacolo «Clemente Rebora»*  
*Associazione Culturale*  
*Savigliano*

SOCI

Alessia CHIAVA  
Fernanda CLERICO  
Ivana Del FABBRO  
Concetta FAILLA  
Silvia FERRARI  
Ivano FERRATO  
Maria Grazia FLEGO  
Michele FUSERO  
Morena GHO  
Angela GIANTI  
Vincenzo LA PORTA  
Lucj LORINI  
Marianrosa MASOERO  
Franco PASCHETTA  
Rosaria PATICCHIA  
Giuseppe PEROSINO  
Valentina PERUCCA  
Giovanni Maurilio RAYNA  
Gian Vittorio SCAVINO  
Renato SCAVINO  
Antonio SCOMMEGNA  
Luciano VACHINO  
Giuseppe ZACCARIA



*Cenacolo «Clemente Rebora»*

*Associazione Culturale*

*Savigliano*

SOCI ONORARI

Giuseppe ALLOCCO

Giorgio BARBERI SQUAROTTI

Marziano GUGLIELMINETTI

Vittorio GASSMAN

Maria Grazia GOBBI

Domenico GULLINO

Stefano JACOMUZZI

Umberto MURATORE

Giovanni QUAGLIA

G. Battista ROCCA

Vincenzo SALA

Vito TANGA

Sergio SOAVE



## *Indice*

Saluto del Sindaco	pag.	5
Introduzione	»	7
Prefazione	»	9

### CLEMENTE REBORA

Le radici della poesia	pag.	21
La città di Rebora GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI	»	27
La fatica di credere in Clemente Rebora RENATA LOLLO	»	57
«La parola zittì chiacchiere mie!» CARMELO GIOVANNINI	»	69

### CESARE PAVESE

Bianca Garufi: da <i>Fuoco grande</i> a <i>Il fossile</i> MARZIANO GUGLIELMINETTI	pag.	89
Note per <i>Lavorare stanca</i> MARIAROSA MASOERO	»	97

Pavese recensore e la letteratura americana (con alcuni testi dimenticati) GIUSEPPE ZACCARIA	pag. 114
Cesare Pavese. Recensioni GIUSEPPE ZACCARIA	» 127
Aspetti della narrativa di Cesare Pavese: <i>Dialoghi con Leucò - La luna e i falò</i> ANNA PASTORE	» 143

## EDOARDO CALANDRA

Edoardo Calandra: la storia, la morte GIUSEPPE ZACCARIA	pag. 159
La bufera di un «classico» nel Piemonte di due <i>fin-de-siècle</i> GIOVANNI TESIO	» 185
Sulle tracce della <i>Bufera</i> . Il liberale Edoardo Calandra contro giacobini e sanfedisti ALDO A. MOLA	» 197

Presentazione del libro di Renato Scavino, <i>Un romantico Infinito</i> VINCENZO LA PORTA	pag. 213
---	----------

## GIACOMO LEOPARDI

La fine della storia nella <i>Sera del dì di festa</i> GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI	pag. 219
La montagna e il fiore (interpretazione de <i>La Ginestra</i> ) ANDREA MAIA	» 248
Leopardi e il Risorgimento RENATO SCAVINO	» 265
Cenacolo <i>Clemente Rebora</i> ASSOCIAZIONE CULTURALE SAVIGLIANO	» 269
Soci	» 271
Soci onorari	» 273



Finito di stampare  
nel mese di novembre 2007  
per i tipi de  
L'Artistica Savigliano

