



Anno I, fascicolo 1

Dicembre 2025



Vecchiarelli Editore

MOD Online

Periodico online della Società italiana per lo studio della modernità letteraria

Anno I, Numero 1 – dicembre 2025

ISSN: 3103-5892 - ISBN: 978-88-8247-544-4

Direzione

Marina Paino (Università degli studi di Catania)

Niccolò Scaffai (Università degli studi di Siena)

Comitato scientifico

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna)

Alberto Carli (Università del Molise)

Andrea Gialloredo (Università di Chieti-Pescara)

Giovanni Maffei (Università Federico II di Napoli)

Fabio Moliterni (Università del Salento)

Giorgio Nisini (Sapienza Università di Roma)

Luca Stefanelli (Università di Pavia)

Nicola Turi (Università di Firenze)

Monica Venturini (Università di Roma Tre)

Comitato internazionale

Manuela Bertone (Université Côte d'Azur)

Raoul Bruni (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie)

Akieudji Colbert (Università di Chang, Camerun)

Silvia Contarini (Université Paris Nanterre).

Morena Corradi (Queens College, City University of New York)

Maria Belén Hernandez Gonzalez (Universidad de Murcia)

Monica Jansen (Universiteit Utrecht)

Davide Luglio (Sorbonne Université Paris)

Uberto Motta (Université de Fribourg)

Christine Ott (Goethe Universität Francoforte)

Martin Puchner (Harvard University)

Charlotte Ross (University of Oxford)

Jiri Spicka (Palacký University Olomouc)

Comitato di redazione

Giulia Bassi (Università degli studi di Siena)

Christian D'Agata (Università degli studi di Catania)

Eliana Vitale (Università degli studi di Catania)

Direttore responsabile

Massimiliano Tortora (Sapienza Università di Roma)

Realizzazione editoriale: Associazione Culturale Vecchiarelli Editore – Piazza dell'Olmo, 27
00066 Manziana (Rm) – P. IVA: 10743581000

SOMMARIO

EDITORIALE p. 4

SAGGI

ANTONIO R. DANIELE *Buzzati e la narrazione su e con le bestie nel
Novecento Animalista* p. 6

ELENA PORCIANI *Studiare Elsa Morante inter artes: le cronache
cinematografiche del 1950-1951* p. 20

VIRNA BRIGATTI *Breve storia redazionale del Ballo dei sapienti di Maria Corti* p. 39

GAIA PANIATI *I difficili anni genovesi nelle opere di Antonio Tabucchi:
da Perdute salme a Dolores Ibarruri versa lacrime amare* p. 74

LAURA NAY *Nico Orengo: la scrittura che «brucia nel tempo»
e quella che «deve durare»* p. 94

MATILDE MANARA *«Come se il fregio sempre / nascondesse lo sfregio»
Su Nature e venature di Valerio Magrelli* p. 106

Editoriale

La denominazione scelta per questa nuova rivista che si inaugura con il primo numero del 2025 contiene già al suo interno le motivazioni e gli intenti che ne hanno determinato la nascita: la MOD – Società italiana per lo studio della modernità letteraria, consulta rappresentativa degli studiosi e delle studiose di letteratura italiana moderna e contemporanea, ha già dal 2008 una sua rivista in formato cartaceo (“La Modernità letteraria”) largamente conosciuta e accreditata presso la comunità scientifica di riferimento; ma proprio la modalità tradizionale della sua diffusione e dell’accesso ha fatto emergere l’esigenza di affiancarle una sorella ‘on line’ in lettura aperta, per favorire la libera e immediata circolazione delle ricerche e delle riflessioni critiche che vi verranno ospitate.

La MOD sostiene sin dalla fondazione una realtà editoriale in open access come “OBLIO”, cui si è affiancata più recentemente “La Modernità della Scuola”; la nuova rivista, integrandosi con quelle due testate, contribuirà ad accrescere la capacità di promozione e divulgazione delle ricerche del nostro settore sotto la direzione e il patrocinio della MOD.

Al di là di questo numero pilota, “MOD online” si propone di allestire anche numeri monografici su testi e questioni, nonché di commentare a più voci libri e studi di significativo rilievo per gli ambiti di interesse della letteratura italiana moderna e contemporanea.

Il presente numero raccoglie volutamente contributi di studiosi e studiose di differenti generazioni, a sancire *ab initio* come questo spazio di approfondimento intenda porsi quale piattaforma di dialogo e di confronto aperti, nella speranza di offrire a ogni uscita sempre utili spunti per confermare e consolidare la centralità della modernità letteraria nella cultura del nuovo millennio.

La Direzione di MOD online

SAGGI

Buzzati e la narrazione su e con le bestie nel Novecento animalista

ANTONIO R. DANIELE

Abstract

*This article investigates the evolution of Dino Buzzati's relationship with the world of animals. Starting from his youth, which was marked by his passion for hunting, it highlights a significant ethical change: Buzzati's sense of guilt over urbanization and the abandonment of unspoilt nature (the mountain) makes his narrative a form of "ante-litteram animalism" (Viganò). Through the analysis of works like *I Perché* and his stories about rats and the plague, a satire of bourgeois and urban civilisation emerges. The research highlights how Buzzati, who was also influenced by the studies of his brother Adriano, the birth of the WWF in Italy and its branch in Milan, redefined traditional virtues like courage. The latter was no longer conceived as the militaristic heroism of his early works, but rather as the protection of animals as weak and helpless beings.*

Keywords

Dino Buzzati, bestiary, WWF, Adriano Buzzati Traverso.

Nel 1968 Dino Buzzati è uno scrittore e un giornalista che ha ormai raggiunto una certa maturità e una discreta notorietà e riconoscibilità, se non proprio nell'ambito strettamente letterario – visti gli sguardi sospetti dell'*engagement* intellettuale che accompagnavano le sue uscite in libreria – quantomeno in quello culturale *tout court*:¹ l'apprezzamento della classe giornalistica, non

¹ Nel 1997, a venticinque anni dalla scomparsa, alla vigilia del secondo "Meridiano" Mondadori dedicato a Buzzati (*Opere scelte*, curato da Giulio Carnazzi, dopo *Romanzi e racconti* curato da Giuliano Gramigna e pubblicato nel 1975) e di una serie di nuove edizioni e di ristampe della sua opera negli "Oscar Mondadori", era ancora ben evidente il divario tra l'elevato numero delle vendite garantite dal pubblico dei lettori e lo scarso interesse della critica accademica e degli storici della letteratura, i quali al massimo gli riconoscevano di essere stato un ottimo giornalista. Si veda Giorgio Calcagno, *Buzzati, il deserto dei critici*, «La Stampa», 28 gennaio

solo del «Corriere», era un fatto abbastanza assodato. In quell'anno Buzzati accoglie l'invito a tenere per il «Corriere dei Piccoli» una rubrica che avrà titolo «I perché di Buzzati», una rubrica di posta coi bambini mediante la quale lo scrittore accetta di interloquire sui temi più disparati; accetta di rispondere alle domande e alle questioni anche all'apparenza più bizzarre, finendo per renderle, però, serissime proprio grazie al tenore delle sue risposte. Coi più piccoli parlerà di iettatura, della paura degli esami scolastici, della luna, di Bob Kennedy, di pace e guerra. Anche del significato e dell'uso di certe locuzioni e di certi modi di dire. Ma, aguzzando lo sguardo fra le varie «puntate» tenute fra il marzo del 1968 e l'aprile del 1969, non può non saltare all'occhio un fattore, ossia una particolare attenzione per gli animali e ciò che essi rappresentavano e comportavano.² Niente di nuovo, di per sé, dato che l'animale e il suo mondo caratterizzano la produzione di Buzzati sin dagli inizi, ma in realtà le novità introdotte da alcune delle lettere di risposta dello scrittore ai bambini del «Corrierino» non vanno trascurate. Quel che Lorenzo Viganò scrisse in sede di Introduzione al bestiario buzzatiano pubblicato per sua cura³ – ossia, di un Buzzati «animalista ante-litteram»⁴ – non è da considerarsi una amplificazione con-

1997: «Quanto le cifre di vendita sono alte, tanto la critica rimane avara nei suoi riguardi. Se si eccettuano le pagine di Cecchi e poi di Pampaloni nel *Novecento* di Garzanti, per molto tempo il solo nome di spicco nella bibliografia buzzatiana è stato Giacomo Debenedetti, con uno scritto assai cauto sui *Sessanta racconti*».

² Di lì a non molto Buzzati esporrà in una mostra disegni e dipinti, alcuni dei quali con soggetto animale: s.a., *Inaugurata la mostra di Dino Buzzati*, «Corriere della Sera», «Corriere Milanese», 5 dicembre 1969: «[...] Lo scrittore-pittore ha presentato una ottantina di disegni selezionati tra gli oltre duecento che illustrano il «Poema a fumetti», la sua ultima opera uscita di recente presso Mondadori. Oltre ai disegni, Buzzati ha esposto una ventina di dipinti. Alcuni sono lo sviluppo pittorico di temi accennati nei disegni del libro, mentre gli altri sono, grosso modo, divisibili in due gruppi. Al primo appartengono gli «animali»: grossi cani e gatti accovacciati su coloratissimi, inquietanti labirinti di tappeti persiani, altri accucciati in mezzo a piazze, davanti a monumenti a osservare con sguardo bonario metafisiche architetture. [...]».

³ Il primo «bestiario» di Buzzati (postumo e non d'autore, ossia non concepito da Buzzati stesso, come pure quello curato da Viganò) si deve a Claudio Marabini: Dino Buzzati, *Bestiario*, a cura di Claudio Marabini, Milano, Mondadori, 1991.

⁴ Lorenzo Viganò, *Dino Buzzati, un animalista «ante litteram»*, Introduzione a *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. I, *Cani, gatti e altri animali*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Oscar Mondadori, 2015, p. VIII: «È un libro illuminante e nello stesso tempo doloroso: illuminante perché accende un riflettore su un altro aspetto del carattere del Buzzati uomo, mostrandone una volta in più il senso etico e morale, e una sensibilità mista a tenerezza difficile da immaginare dietro al suo rigore di stampo ottocentesco – qualità, queste, che ne fanno un animalista ante litteram; doloroso – soprattutto per chi gli animali li ama e li possiede – perché contiene anche racconti crudi, a tratti crudeli, costruiti apposta dall'autore per svegliare la nostra coscienza e metterla, spietatamente, di fronte a quei comportamenti «inumani» di cui spesso non ci si rende conto o che si preferisce ignorare».

cettuale, ma ha una sua base reale che possiamo validamente rintracciare proprio in quel singolare documento creativo che solo sventatamente potremmo derubricare all'altezza della divagazione che un uomo e un artista a carriera matura si stava concedendo. In *È "barbaro" il pugilato?* del 10 novembre 1968, in risposta a Susanna di Livorno che gli domanda come mai il pugilato, feroce e cruento,⁵ abbia tanto seguito, il nostro risponde con sicurezza paterna:

Prima di tutto entra in gioco l'ammirazione, comune a quasi tutti gli uomini, per le dimostrazioni di bravura, di coraggio e di forza. Si aggiunge il gusto, questo sì condannabile senza riserve, che molta gente prova nell'assistere a scene crudeli: basta che tu pensi alle sanguinose corride, ai feroci combattimenti tra i galli [...]. Del resto, non trovi che la caccia sia ancora peggio del pugilato? La sofferenza e la morte degli animali non vedo perché siano molto meno pietose che la sofferenza e la morte dell'uomo. Anche qui una contraddizione che è ben difficile possa venire sanata. Presi uno per uno, i cacciatori sono quasi sempre delle bravissime persone che tra l'altro amano teneramente i propri cani: quando fanno centro, però, quando con una bella schioppettata sono riusciti a troncare la vita a un capriolo, a una lepre, a una quaglia che vivevano beati e innocenti, il loro animo esulta di felicità.⁶

È ben noto che Buzzati in gioventù abbia praticato la caccia; che l'avesse amata da ragazzo. In realtà l'attenzione per una certa pratica – come Viganò stesso ha documentato – si spinge fino al Buzzati in guerra, in Africa: si fa fotografare con «un gazzellone abbattuto da *lui* durante il giro in Dancalia».⁷ Non c'è dubbio che la guerra vada giudicata un passaggio decisivo in Buzzati, come in molti altri che l'hanno vissuta più o meno direttamente. Lasciò un segno profondo, ma si ha l'impressione che essa da sola non basti a spiegare le ragioni

⁵ Ai primi degli anni Sessanta del secolo scorso il pugilato era stato scosso dalla morte, in seguito a combattimento sul ring, del cubano Benny "Kid" Paret (il 3 aprile 1962) e dello statunitense Davey Moore (il 25 marzo 1963). I tragici eventi originarono un acceso dibattito sui rischi del pugilato per la vita degli atleti. Intervenne anche Giovanni XXIII: s.a.: *Il pugilato ha ucciso Davey Moore*, «Corriere d'Informazione», 25-26 marzo 1963: «Cala così il sipario su un'altra tragedia del ring che non mancherà di lasciare strascichi di polemiche e discussioni pro o contro la boxe. Già ieri il Papa, parlando alla folla romana, aveva fatto riferimento, con parole di riprovazione, al brutale episodio che si è concluso così tragicamente per Moore. Giovanni XXIII, parlando della necessità di onorare Cristo, ha citato le "gare di pugni" che possono essere "contrarie ai principii naturali e divenire una barbarie che un fratello usa al proprio fratello"».

⁶ Dino Buzzati, *È "barbaro" il pugilato?*, in Id., *I «Perché». Le risposte alle lettere dei bambini sul "Corriere dei Piccoli"*, a cura di Lorenzo Viganò, illustrazioni di Silvia Bonanni, Milano, ElectaJunior, 2018, p. 72.

⁷ Il «Bestiario» di Dino Buzzati. *Cani, gatti e altri animali*, cit., p. XI. Viganò stesso rimanda a una pagina del suo *Album Buzzati* (Milano, Oscar Mondadori, 2006, p. 164) che riporta una fotografia di Buzzati del 12 dicembre 1939, quando in Dancalia è ritratto «con il fucile in mano accanto al suo trofeo di caccia».

per le quali da un certo momento in poi la dialettica, anche strettamente letteraria di Buzzati con gli animali, cambi e vada quasi nella direzione di un senso di colpa da espiare. In precedenti occasioni si è avuto modo di sottolineare quanto gli anni Trenta abbiano pesato molto nello scrittore e non solo per via degli avvenimenti bellici, ma anche – e forse soprattutto – perché la propria “installazione” definitiva in città a motivo dell’incardinamento al giornale lo allontanò progressivamente ma inesorabilmente dalla montagna.⁸ Egli non l’abbandonerà mai (Patrizia Dalla Rosa, insieme con altri, ha documentato con un saggio del 2010 i risultati di un progetto finalizzato a rilevare quanto la narrazione sugli animali di Buzzati sia punteggiata di esemplari del Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi),⁹ ma da quel momento potrà essere soprattutto lo sporadico momento di svago da concedersi fra le lunghe sessioni cittadine e lavorative: il processo di inurbamento dello scrittore – il che è in realtà il processo di inurbamento del lavoratore, del professionista, del “doverista” Buzzati¹⁰ – può aver inciso sul suo rapporto con le bestie anche più della percezione dell’orrore bellico. D’altra parte, proprio l’opera che Viganò individua come il punto di sutura tra un prima e un dopo – vale a dire *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* – cos’è se non anche una dolorosa e in un certo senso angosciata coscienza che la vita di città è fattore del male, in opposizione alla montagna,

⁸ Cfr. Antonio R. Daniele, *Un sandwich di scritture fuori e dentro la città: il crocevia buzzatiano*, in *Buzzati e il Segno. Scrittura e visività*, a cura di Cristina Vignali, Delphine Gachet e Alessandro Scarsella, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2023, pp. 219-229; Id., *I sette messaggeri di Dino Buzzati nel crogiolo della forma breve italiana tra le due guerre*, in *Dino Buzzati e la parola. Forme e linguaggi*, a cura di Silvia T. Zangrandi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2022, pp. 36-44.

⁹ Si veda Patrizia Dalla Rosa, Simonetta Vanzin, Manuela Gallina, Stefania Paoletti, *Magari avessimo il lupo! Orsi, aquile, corvi ... Animali del Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi nella pagina di Dino Buzzati*, in «Studi buzzatiani», 2010, XV, pp. 149-160. Scrive Dalla Rosa nell’Introduzione del saggio (p. 149): «Ho concepito il progetto articolandolo in due momenti: in una prima fase di lavoro ho compiuto una ricerca presso la biblioteca del Centro Studi Buzzati volta all’individuazione e alla selezione di scritti dell’Autore aventi per protagonisti animali presenti nel Parco Nazionale delle Dolomiti Bellunesi. [...]».

¹⁰ Così si definiva Buzzati stesso in un’intervista rilasciata un paio di settimane prima di morire: si veda Grazia Livi, *Gli scrittori a casa loro. Paolo Volponi, Lalla Romano, Dino Buzzati*, «Corriere della Sera», «Corriere letterario», 13 gennaio 1972, p. 12: «Io sono sempre stato un tipo zelante e scrupoloso. Se in una giornata riesco a realizzare bene un lavoro sto meglio, persino fisicamente, provo una specie di liberazione. Mi definirei un doverista. Pensi, da ragazzo soltanto l’idea di poter bigiare la scuola mi metteva addosso il terrore»; si veda anche Gaetano Afeltra, *Le cronache diventavano favole*, in *Ai lettori. Corriere della Sera 1876-1886*, a cura di Vittorio Feltri e Bruno Rossi, «Corriere della Sera», 12 giugno 1986, p. 49: «La fotografia di Dino Buzzati e la fotografia di Michele Mottola sono le uniche due immagini appese nella camera del direttore, che è la stessa di Luigi Albertini. Sono i due simboli del giornale: Buzzati ricorda il redattore “doverista” (come lui stesso amava definirsi) e Michele Mottola rappresenta la sentinella di via Solferino. Per tutti e due “onore al merito”».

territorio ancora incorrotto? Insomma, i simboli della borghesia novecentesca – la città, il progresso, la civiltà – sono visti e affrontati come deterioramento di un contesto che forse per lo scrittore non potrà più esistere in quanto spazio generativo e rigenerativo, come spazio di identificazione. In Leonzio e nei suoi orsi in una certa misura Buzzati ha trasfigurato sé medesimo; nella montagna che essi sono costretti ad abbandonare ha posto lo spirito del Buzzati che già il 25 luglio del '29 – un anno dopo l'ingresso al «Corriere» – scriveva ad Arturo Brambilla che ora non faceva che «sognare le montagne»¹¹. Benché non mancherà di occuparle tra ascese e crode, da quel momento muta chiaramente la percezione di esse in quanto elemento di identificazione e di identità. Ed esse verranno giocoforza rimpiazzate dalla città e da tutto ciò che essa significa a quel tempo, specialmente a Milano. D'altra parte, saranno proprio dei cacciatori a rapire Tonio, l'orsacchiotto figlio di Leonzio; e gli orsi dovranno lasciare le montagne e invadere la città per carenza di cibo. Buzzati, attraverso il filtro favolistico della storia, testimonia un cambiamento radicale: sta mutando il quadro ambientale, si modificano le condizioni ecosistemiche; per sopravvivere non basta più ciò che la montagna può dare, perché essa è depredata dagli uomini che portano in città il cibo un tempo lasciato al naturale approvvigionamento di chi viveva lontano da essa. Nel Buzzati antico e instancabile frequentatore della montagna, che ora può solo sognare accontentandosi di saltuari momenti di distrazione sulle sue vette, sta agendo un elemento di divaricazione netta, tanto che ora le montagne non possono più essere attraversate dagli uomini senza che il loro passaggio sia funesto: gli uomini che vanno in montagna compiono il male. Essi sono della città, sono gli spietati cacciatori. E gli orsi, a contatto con la città, finiranno per rovinarsi. Sembra essere cominciato di qui una specie di castigo per non poter più vivere la montagna come una volta, per aver dovuto lasciare il tempo della pace ed essere passati all'età adulta. Questo passaggio coincide con l'assunzione dello spazio urbano come nuovo spazio di piena identità, ma allo stesso tempo come spazio di conflitto personale, interno, intimo. E una delle bestie che in Buzzati ha saputo svolgere

¹¹ Dino Buzzati, *Lettere a Brambilla*, a cura di Luciano Simonelli, Milano, De Agostini, 1985, p. 191. Buzzati ribadirà il medesimo concetto nella lettera del 2 settembre 1929 scritta da San Pellegrino (ivi, p. 192): «Domani mattina parto per Auronzo; lì mi aspetta una guida e partirò verso le crode. Le dolomiti, che ho sognato nuovamente per lunghi mesi, che pensavo di vincere da solo trionfalmente, mi danno ora un leggero sgomento, ridicolo del resto perché andare colla guida non c'è nessuna bravura».

questo compito pare essere il topo, autentico fattore di lunga rivisitazione storica, oltre che sociale, a partire da *Demolizione dell'albergo*, racconto del 1932¹², nel quale i topi restano vittime insieme con l'albergo dove si erano insediati con una colonia. Non a caso questo albergo per il quale è stata disposta la demolizione si trova tra le montagne, su una roccia a picco sul mare. Con un certo sentimento profetico (o con l'eco ancora viva delle vicende della Grande Guerra), Buzzati scrive che l'albergo fu rovinato dalla guerra e che la demolizione era inevitabile, dopo la costruzione di una strada a valle¹³. Pure *Un'allocuzione di Winston Churchill*, del '48¹⁴ ma ambientato nei giorni della visita dello statista sul Lago di Como del settembre del '45, vede i topi usati come segno e sintomo di un futuro tutt'altro che roseo; essi abbandonano l'albergo o vi fanno ritorno a seconda dell'interpretazione delle parole di Churchill: prosperità o sventura¹⁵. E vengono alla mente i topi dell'omonimo racconto della famiglia Corio i quali prendono possesso della casa di campagna senza che si riesca a fermarli e i Corio finiscono, pezzenti, travolti dalle bestie; infine, con un bel salto in avanti, possiamo spingerci fino a *Poveri topolini*, flash narrativo col quale i miliardari, i ricconi della città, ricordano al narratore un topo malandato che non riesce a camminare: «Avevano palazzi e ville meravigliosi, automobili da dieci milioni, eserciti di servitori. Eppure, assomigliavano a quello sciagurato sorcetto»¹⁶. A questo punto non possiamo non riflettere sul fatto che una discreta parte della narrativa buzzatiana è attraversata dalla peste, ossia il contagio di cui il topo può essere vettore, soprattutto nella rivisitazione dei testi

¹² Fu pubblicato su «Popolo di Lombardia». Si veda Nella Giannetto, *Alle origini della scrittura buzzatiana: i primi articoli, i primi racconti*, in *Dino Buzzati trent'anni dopo*, a cura di Marie-Hélène Caspar, «Narrativa», 23, 2002, p. 14. Ora è in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. II, *L'alfabeto dello zoo*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Oscar Mondadori, 2015, pp. 330-334.

¹³ Si veda Dino Buzzati, *Demolizione dell'albergo*, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. II, *L'alfabeto dello zoo*, cit., p. 330: «Ma la guerra aveva cambiato ogni cosa. Scelto come sede di comandi, poi invaso dalle truppe, il grazioso albergo era andato in malora. Restaurato alla meglio negli ultimi anni, non era più tornato allo splendore d'un tempo. La decisione di costruire una strada lungo la valle fu la sua fine. Per passare da quella stretta bisognava assolutamente abatterlo: sopra e sotto c'erano rocce massicce».

¹⁴ Dino Buzzati, *Un'allocuzione di Winston Churchill*, «Corriere della Sera», 5 novembre 1948, p. 3. Ora è in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. II, cit., pp. 335-340.

¹⁵ Si veda Dino Buzzati, *Un'allocuzione di Winston Churchill*, ivi, p. 337: «"Stavo dietro i vetri e non ho sentito. Certo però che cose molto allegre non deve averne dette. Ho visto, mentre parlava, dei topi scappare dall'albergo. Non vorrei che fosse un brutto segno"».

¹⁶ Dino Buzzati, *Poveri topolini*, ivi, p. 360.

manzoniani¹⁷. Sono molti e molto frequenti i richiami buzzatiani alla peste perché non si possa avere il sospetto che l'altrettanto pervasivo uso del roditore come presagio di sventura non vi abbia a che fare; presagio di sventura, ma soprattutto mezzo attraverso il quale vanno in rovina gli uomini della nuova realtà urbana. Così, in *Questioni ospedaliere* si assiste alla drammatica nuova realtà della sanità postbellica, fatta di nuovi edifici, di cliniche, di padiglioni per questo o quell'altro ricovero; è l'ospedale della grande città dove i tanti medici e i tanti reparti finiscono per dimenticare il paziente moribondo: «“Che il demonio vi sbrani” ruggivo contro i medici, suore e infermieri. “Che la peste vi divorì!” E, lo so, avevano ragione. “La peste!” urlavo ancora. “Satana vi spolpi!”»¹⁸. Così inveisce l'uomo con la donna ferita tra le braccia; in *La soffitta* un pittore è attratto da pomi bellissimi, mentre fuori, in città, infuria l'epidemia di peste; col tempo capisce che la tentazione dei pomi è connessa al morbo, così fa voto a Dio di non mangiarne più se fosse stato risparmiato dalla peste¹⁹. Infine, non possiamo non accennare alla *Peste motoria*, vera e propria riscrittura delle pagine manzoniane²⁰; autentica satira della metropoli milanese, del suo lusso, dei privilegi che può offrire, dei nuovi mezzi – le fiammeggianti macchine di chi ha i soldi o detiene il potere²¹. Dunque, il salto semantico dai topi alla peste – inevitabile e naturale – è una delle prime e più concrete esemplificazioni del recupero buzzatiano dell'animale, della bestia, che solitamente disprezziamo e che si rivale sull'uomo, soprattutto sul borghese cittadino che presume di avere tutto, grazie al lavoro e al guadagno che ne viene. Ma questo

¹⁷ Cfr. Antonio R. Daniele, *Dino Buzzati e le riscritture della peste manzoniana*, «Studium», 113, 6, nov.-dic. 2017, pp. 943-965.

¹⁸ Dino Buzzati, *La boutique del mistero*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1972, p. 162.

¹⁹ Si veda Dino Buzzati, *Paura alla Scala*, Milano, Mondadori, 1949, p. 252: «A quell'epoca avevo cessato di credere in Dio con l'innocente slancio della fanciullezza: un velo di fede però mi restava, simile alla superstizione. Una sera, sgomento per la notizia di altri sei morti nel quartiere, mi inginocchiai e dissi, rivolto al Cielo: Se tu mi salvi dall'epidemia, ti prometto di non mangiare più un pomo. Faccio voto».

²⁰ Si tenga presente il già citato Antonio R. Daniele, *Dino Buzzati e le riscritture della peste manzoniana*, § 2 *Dai bravi agli operai: La peste motoria e il nuovo riscatto della storia*, cit., pp. 954-959.

²¹ Si veda Dino Buzzati, *La peste motoria*, in Id., *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori “I Meridiani”, 1998, pp. 1067-1072: 1070: «Una notte verso la fine d'ottobre, proprio nel colmo della peste, tornavamo a casa, con la solita Roll-Royce; tornavamo da un ridotto di dame solite a scambiare quattro chiacchiere per passare la malinconia di quel tempo. Quand'ecco, proprio mentre si imboccava piazza Bismarck, percepii, nell'armonioso fruscio del motore, una breve incrinatura, un aspro grattamento che durò una frazione di secondo. Ne chiesi alla marchesa. “Non ho sentito niente, io” mi disse. “Sta' su di giri, Giovanni, non pensarci, questo vecchio catenaccio non ha paura di nessuno”».

non è che il ritratto di Buzzati stesso dai primi anni Trenta in avanti; dunque, lo scrittore sta effettuando una curiosa operazione di zoofilia atta a infliggere un lieve castigo a ciò che egli stesso è venuto ad essere. Ma non è questo il solo caso di “resa dei conti” col proprio passato e anche, in una certa misura, con alcuni capisaldi della propria narrativa. Sono ancora le lettere ai bambini del “Corrierino” a metterci sulla buona strada: lo scrittore spiega a una bimba di Ferrara perché le mosche abbiano sei zampe²² (e lo fa a modo suo, inventandosi una favola di sana pianta nella quale, peraltro, ironizza sugli scioperi²³ e le proteste del ’68 e quindi echeggiando simpaticamente anche la campagna contro gli insetti di Mao Tse Dong); poi si accoda all’indignazione di Fulvio, il ragazzino che lo interpella sulla mattanza dei cuccioli di foca in Canada del marzo del ’69²⁴ (la quale aveva prodotto reazioni anche in Italia, tanto che il «Corriere Milanese» in quei giorni riportava la notizia di una “protesta di zoofili” organizzata dalla Società italiana di Scienze Naturali al Museo Civico di Milano²⁵). Il tono pare essere paternalista e condiscendente, ma c’è ben altro dietro le parole di Buzzati:

[...] Ma io ti domando: siamo in grado di condannare quella crudeltà noi che mangiamo bistecche, polli arrosto, prosciutti, tonno fresco o in scatola? [...]. Credi che le stragi (di buoi, di cavalli, di vitellini, di maiali, di porcellini non meno graziosi delle piccole foche canadesi) che avvengono sistematicamente nei nostri macelli siano meno feroci e brutali? Mi chiederai: e tu non mangi salamini e cotolette alla milanese? Sì, li mangio perché evidentemente non sono abbastanza civile e per debolezza mi inserisco in un costume incivile [...].²⁶

²² Dino Buzzati, *Le mosche hanno sei zampe*, in Id., *I «Perché». Le risposte alle lettere dei bambini sul “Corriere dei Piccoli”*, cit., pp. 79-81.

²³ Ivi, p. 80: «Infatti da principio noi mosche non avevamo sei zampe. Non ne avevamo neppure una. Si volava, si volava, ma non potevamo mai posarci. Era una condizione penosa. Sennonché un giorno una di noi vide una cicogna che se ne stava ritta su una zampa (l’altra l’aveva retratta, cioè piegata sotto la pancia) e cominciò a dire: Perché anche noi non abbiamo una zampa? Detto fatto, fecero uno sciopero, e a quel tempo gli scioperi delle mosche erano importantissimi».

²⁴ Dino Buzzati, *Povere piccole foche*, in Id., *I «Perché». Le risposte alle lettere dei bambini sul “Corriere dei Piccoli”*, cit., pp. 91-93.

²⁵ “S.A.”, *Per la strage delle foche protesta di zoofili*, «Corriere della Sera», “Corriere Milanese”, 10 marzo 1969, p. 4: «Il crudele massacro di centinaia di migliaia di foche appena nate, in corso in questi giorni sulle coste del Labrador e alla foce del San Lorenzo in Canada, ha avuto un’eco anche a Milano, dove l’altra sera, per iniziativa della Società italiana di scienze naturali, si è svolto al Museo civico, un dibattito al quale hanno partecipato numerosi scienziati, studiosi, zoofili».

²⁶ Dino Buzzati, *Povere piccole foche*, cit., p. 92.

I “Perché” di Buzzati non vanno presi sottogamba, come una parentesi “per ragazzi” o un pretesto per dilettersi con temi adatti alle favole, alle fiabe o ad apologhi di facile presa. Sono un valido documento letterario che si inserisce in un contesto ben preciso, quello della zoofilia del tempo, ossia del nascente animalismo di quegli anni. Fenomeno che Buzzati segue con attenzione proprio nelle stesse settimane in cui scrive le sue lettere di risposta ai ragazzini che lo sollecitano. Immaginiamo che le lettere ricevute da Buzzati siano state molte altre e su molte altre questioni rispetto a quelle affrontate nella rubrica, ma è sintomatico che egli abbia dato un particolare rilievo alle missive sulla tutela degli animali e che gli consentivano di portare alla luce temi che di certo gli stavano a cuore proprio in quella fase. In effetti la rubrica rinfocola – per così dire – un’attenzione che lo scrittore aveva mostrato di avere già nel dopoguerra, quando con un articolo sul «Corriere» si lamentava del «poco amore per la natura» in Italia ed apprezzava quanto il conte Giacomo Gallarati Scotti stava facendo per la salvaguardia degli orsi alpini, proprio dove sorgeva la villa del conte, nel Parco di Oreno, con un Gruppo di amici della natura che in realtà non sarà mai formalizzato. Anche in quel caso Buzzati opponeva aree urbane sempre più invasive ad aree extraurbane destinate ai margini ma rispetto alle quali l’uomo, presto o tardi, avrà un sentimento di resipiscenza:

[...] quanto più si estende sulla terra vergine il dominio dell’uomo, tanto più diminuiscono le sue possibilità di salvezza, e a un certo punto egli si troverà prigioniero di se stesso, gli verrà meno il respiro e per un angolo di autentico bosco sarà disposto a dar via tutte le sue diaboliche città, ma sarà troppo tardi, delle antiche foreste non rimarrà più una fogliolina.²⁷

A distanza di vent’anni Buzzati saluta con molto favore quanto sta accadendo finalmente anche in Italia sul fronte zoofilo. Il «Corriere Milanese» dell’11 giugno del 1968 – siamo proprio al tempo della rubrica curata per i bambini – con un articolo che dà testimonianza della costituzione della sezione milanese del WWF, registra l’intervento dello scrittore fra gli altri convenuti. È chiaro che dare risalto alla partecipazione di Buzzati si spiegava sia col garbo istituzionale dovuto a una delle firme storiche del «Corriere della Sera» sia col

²⁷ Dino Buzzati, *S.O.S. per l’orso alpino e altre povere bestie*, «Corriere della Sera», 27 giugno 1948, p. 3. Ora è in Id., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. II, *L’alfabeto dello zoo*, cit., p. 203.

richiamo – per così dire – “pubblicitario” che il suo nome poteva garantire, ma – al di là di questo – non poteva non essere rilevante che la sola voce della letteratura e del giornalismo che avvertì di dover sostenere quell’evento fosse la sua:

Lo scrittore e critico d’arte Dino Buzzati ha parlato della guerra incosciente, delle stragi che molti italiani conducono contro ogni animale, sia esso conosciuto o meno. È da auspicare – ha detto tra l’altro Buzzati – che nel paese che conta un milione di cacciatori (tanti sono quelli muniti di regolare licenza), aumenti l’amore per gli animali e la natura in genere.²⁸

Intanto andrà notato che Buzzati viene presentato al lettore non solo come scrittore ma anche come critico d’arte, ruolo che al «Corriere» egli ricopriva ufficialmente da un annetto, dopo la rinuncia di Leonardo Borgese²⁹; ma presentarlo in quella veste serviva sia per connotarlo nella sua spiccata sensibilità per certi temi sia, certamente, per richiamare alcuni soggetti faunistici che erano stati già del Buzzati disegnatore e pittore delle *Storie dipinte* del ’58. Inoltre, non è ozioso rilevare che la notizia era inserita in una *mise en page* del giornale di tono non semplicemente zoofilo ma più apertamente animalista giacché contemplava anche un breve pezzo su un toro fuggito da un mattatoio, ma alla fine abbattuto³⁰: «Ancora una volta – si legge – ad uscirne sconfitto è stato il toro il quale ha conosciuto una “morte nel pomeriggio” lunga e straziante»³¹. Il riferimento al libro di Hemingway aveva quel che di ironico da dare il giusto peso al dramma dell’animale. Quindi, va ricordato che l’evento riportato dal giornale si ricollegherà al noto articolo pubblicato da Buzzati stesso un paio di giorni dopo sul «Corriere»³² nel quale, salutando l’impianto in Italia del WWF, dopo dieci anni di attività internazionale, egli ne approfittava per tornare ai suoi orsi, mediante l’urside reso già noto dall’organizzazione, ossia il panda.

²⁸ s.a., *Fauna in pericolo*, «Corriere della Sera», “Corriere Milanese”, 11 giugno 1968, p. 9.

²⁹ Sul tema si vedano Augusto Macchetto, *Buzzati critico d’arte del «Corriere della Sera»: bibliografia 1967-1971*, «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 137-165; Manuela Gallina, Eva Besazza, *Alle origini della cronaca d’arte buzzatiana: bibliografia ragionata degli articoli 1949-1967*, «Studi buzzatiani», IX, 2004, pp. 113-125; Gianluca Merler, *Dino Buzzati ‘cronista d’arte’: lingua e stile*, «Studi buzzatiani», XVI, 2011, pp. 69-86.

³⁰ La notizia dell’intervento di Buzzati per la nascita della sezione milanese del WWF sarà data anche sul «Corriere d’Informazione» (anche in questo caso tra le pagine del “Corriere Milanese”) dell’11-12 giugno, con un trafiletto pressoché identico, ma fuori dal contesto della pagina del «Corriere della Sera».

³¹ s.a., *Corrida in via Piranesi*, «Corriere della Sera», “Corriere Milanese”, 11 giugno 1968, p. 9.

³² Dino Buzzati, *Un orsacchiotto salverà le aquile e le fochie italiane*, «Corriere della Sera», 13 giugno 1968, p. 3. Ora è in Id., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. II, *L’alfabeto dello zoo*, cit., pp. 216-219.

Gli dà voce, fa in modo che si lagni delle pratiche italiane, ancora ben lontane dalla dovuta attenzione da garantire alla tutela animale. Qualche passaggio dell'articolo³³ ci conferma quanto il Buzzati dei "Perché" non possa essere separato da questo contesto e debba essere legato a doppio filo a una tematica che stava facendo breccia non soltanto nel Paese, ma proprio nella estetica rappresentativa e narrativa dello scrittore. Tanto che, giunti a questo punto, le lettere della rubrica andranno giudicate soprattutto come la prima, grande opportunità che Buzzati dà a sé stesso per affrontare apertamente questioni che fino ad allora erano state solamente abbozzate o trattate cursoriamente, rese tra le righe delle storie, mascherate dalla favola, dalla fiaba, dal mistero delle narrazioni³⁴. In questo quadro non può essere trascurato un altro elemento che, almeno in una certa misura, può spiegare il Buzzati di questi anni. Si tratta di un elemento familiare, visto che Adriano Buzzati Traverso, fratello del nostro e genetista di fama internazionale, soprattutto negli anni Sessanta univa al proprio ruolo accademico anche interventi di carattere divulgativo, ma molto ben informati, sui giornali e sul «Corriere» stesso, in particolar modo in tema di Scienze Naturali. Così, il fratello del più noto scrittore scriverà il 24 agosto del 1965 un articolo sulle api e sul loro linguaggio, sul sofisticato e ingegnoso sistema di comunicazione che le caratterizza, sui segnali che sono in grado di trasmettersi, anche mediante una «minuta traccia odorosa» – scriverà il Buzzati scienziato – «che poi può venire seguita dalle altre api»³⁵. Curioso ma anche indicativo che poco più di un decennio prima il fratello scrittore avesse scritto un pezzo che chiamava in causa le api. Certo, con altri intendimenti, con un preciso risvolto storico-culturale che egli faceva agire in controluce, ma con riflessioni che denotano una certa consonanza familiare, almeno su questi temi. Insomma, Buzzati approfitta del collettivismo delle api e degli insetti per parlare del comunismo, per farlo anche in termini ironici, se non proprio sarcastici, in linea con alcuni toni e alcune storie buzzatiane del tempo, prima fra tutte

³³ Ivi, pp. 216-217: «C'erano ancora tante fosse vuote e ancora aperte. Il Panda me ne indicò una piccolina: "Questa era già stata preparata per me. Poi qualcuno ha avuto pietà. Mi hanno protetto, può darsi che riescano a salvarmi. Certo, la mia famiglia, in tutto il mondo, si conta oggi sulle dita delle mani... Ma lasciamo stare. Osserva piuttosto queste altre tombe in preparazione. Sei capace di leggere? Riguardano proprio voi italiani"».

³⁴ Si vedano Alessandra Baldi, «I perché di Buzzati»: una corrispondenza con l'infanzia, «Studi buzzatiani», XI, 2006, pp. 13-30; Roberta Favia, I "perché" dei bambini tra Buzzati e Rodari, «Studi buzzatiani», XXVI, 2021, pp. 27-38.

³⁵ Adriano Buzzati Traverso, *Le api che parlano*, «Corriere della Sera», 24 agosto 1965, p. 7.

Paura alla Scala. Ad ogni modo e al netto di questi aspetti, Buzzati affronta l'argomento da un diverso punto di vista, ma sullo stesso terreno del fratello:

Vivremo un giorno, tra migliaia di secoli, come le api e le formiche? [...] Proprio ciò che negli insetti ci pare una ripugnante schiavitù non è altro che l'espressione somma delle virtù che noi glorifichiamo da millenni. Non è un eroe chi dà la vita per la patria? Non è un bravo cittadino chi antepone l'interesse collettivo al proprio? Ebbene, le api, le formiche, le termiti sono tutti cittadini benemeriti, eroi di sublime abnegazione. [...] Non solo: l'organizzazione collettiva degli alveari, per esempio, rappresenta, in quanto ad efficienza, economia di sforzi, meravigliosa previdenza, scrupolosa finitura dei prodotti, intelligente distribuzione degli uffici, un capolavoro senza uguali; può farci raccapriccio, se pensiamo ai nostri personali comodi; ma quale dei nostri legislatori non sarebbe folle d'orgoglio se potesse realizzare un identico ordine sociale? [...] Quando mai l'uomo sarà così evoluto da rinunciare alla croce e alla delizia d'amore? Basterà un miliardo di secoli? Specialmente qui in Italia, vien da dire, non c'è davvero aria propizia al comunismo, quale almeno ce lo propongono gli insetti.³⁶

Peraltro, Adriano Buzzati Traverso – che nel 1969 diverrà vicedirettore dell'Unesco³⁷ – scriverà nel 1972, ancora sul «Corriere», un articolo sulla salvaguardia della natura, degli spazi naturali, minacciati dal crescente uso di petrolio ed energia. «L'insulto alla natura»³⁸, lo chiamerà lo scienziato. Insomma, il clima dei Buzzati in questa fase è quello di una attenzione alla natura sempre più scrupolosa, nella quale la tutela degli animali si fa prioritaria e rilevare le cattive pratiche degli uomini diventa da un lato eticamente necessario, dall'altro intellettualmente fatale, ossia improntato alla necessaria constatazione che l'uomo non sa essere se non un brutale individualista. Dunque, la satira sul comunismo postbellico finisce per assumere ora i contorni della commiserazione per una umanità irriducibilmente piegata su sé stessa. Anzi, che quello dell'articolo sulle api e le formiche fosse poco più che un pretesto per affrontare beffardamente fatti allora di stretta attualità, lo dimostra che tra quelle righe Buzzati ci aveva messo anche alcuni capisaldi della sua prima narrativa, vale a

³⁶ Dino Buzzati, *Ci riuscirebbe difficile la civiltà delle formiche*, «Corriere della Sera», 18 ottobre 1952, p. 3. Ora è in Id., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. II, *L'alfabeto dello zoo*, cit., pp. 110-113 *passim*.

³⁷ Si veda *La prosa scientifica*, scelta di Silvia Tamburini e Carlo Bernardini, introduzione di Carlo Bernardini, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1998, p. 1223: «Dal 1969 al 1973 assume la carica di vice-direttore generale dell'Unesco; poi è consigliere scientifico di un programma dell'ONU intitolato "The Human Environment"».

³⁸ Adriano Buzzati Traverso, *Limitare i consumi di energia per salvare il patrimonio naturale*, «Corriere della Sera», 26 luglio 1972, p. 17.

dire lo spirito eroico, il sacrificio in contesti militari, preferire l'interesse collettivo a quello proprio. Ossia, il Buzzati che avevamo letto fino ad allora e anche il giornalista del «Corriere», dedito al lavoro, disposto anche a restare nelle retrovie pur di avvantaggiare il giornale e salvarlo negli anni più bui e difficili. Eroismo, abnegazione e coraggio: è la matrice delle sue narrazioni fra montagne e boschi, del suo stesso spirito nelle giornate in redazione. Pertanto, va accolta con la dovuta attenzione la lettera del 24 marzo 1968 con la quale Buzzati risponde a un bambino che lo interroga sul coraggio, dopo che il maestro ha negato che il coraggio possa essere accostato a una virtù:

Immaginiamo per esempio dei banditi che in pieno giorno danno l'assalto a una banca dinanzi alla quale stanno di guardia dei poliziotti armati. Sono coraggiosi? Certo che sono coraggiosi. Ma il loro coraggio serve a fare una bricconata e perciò non ha niente di virtuoso. Stento a credere, però, che il tuo professore abbia condannato il coraggio in linea generale. Sarebbe come dire che è meglio essere vili. Il coraggio è la forza d'animo di fronte ai pericoli. Ecco, tu vai per la strada e vedi due ragazzi più grandi e grossi di te che per pura cattiveria – cose che purtroppo succedono – trascinano un povero gatto legato per una zampa verso la riva di un canale con l'intenzione di buttarlo in acqua e farlo annegare. Tu allora non stai lì tanto a pensarci e cerchi di strappargli di mano la cordicella. Quelli si rivoltano, cominciate a pestarvi e tu, più piccolo e solo, ne prendi di santa ragione. Ma intanto il micio ha avuto modo di correre via e di salvarsi. Il tuo coraggio dunque non è stata una bella cosa?³⁹

Il gatto, si sa, è fattore buzzatiano sin dai primi anni quaranta e poi, mano a mano, diventa un elemento tra il mostruoso e il magico. Ma Buzzati lo farà aggressivo soltanto quando perde i propri tratti “domestici”, quando assume dimensioni abnormi, come se fosse l'esito di un errore della natura, una terribile eccezione rispetto a una normalità da preservare. È così che lo scrittore lo aveva pensato nella *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*, feroce e sanguinario, e lo riproporrà nei *Miracoli di Val Morel* intento a insidiare tale Serafina Dal Pont. Qui torna il micio di narrazioni passate, torna l'animale prezioso e singolare di *Se il gatto fa “gurrrg” vuol dire che è seccato*⁴⁰ o di *Il delitto del cavaliere Imbriani*⁴¹.

³⁹ Dino Buzzati, *Coraggio e virtù*, in Id., *I «Perché». Le risposte alle lettere dei bambini sul “Corriere dei Piccoli”*, cit., pp. 11-13: 12.

⁴⁰ Si veda Id., *Se il gatto fa “gurrrg” vuol dire che è seccato*, «Il Nuovo Corriere della Sera», 21 gennaio 1951, p. 3. Ora è in Id., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. I, *Cani, gatti e altri animali*, cit., pp. 205-209.

⁴¹ Si veda Id., *Il delitto del cavaliere Imbriani*, «Il Nuovo Corriere della Sera», 30 aprile 1953, p. 3. Ora è in Id., *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. I, *Cani, gatti e altri animali*, cit., pp. 214-219.

E, soprattutto, viene ad essere lo strumento con cui Buzzati riscatta ciò che aveva segnato la prima parte della sua parabola artistica, vale a dire il “coraggio”. Qui il gatto non è più protagonista di eventi inspiegabili o di atroci mostruosità. Non determina i fatti, ma ne è determinato. Non è neppure il “gatto di Dio” del cavalier Imbriani, ma è solo alla mercé degli uomini. E per questo da salvare. Il coraggio non servirà che a questa semplicissima esigenza: tutelare una creatura in quanto tale. Niente più ardimenti soldateschi, niente più eroismi militari. Non a caso la lettera incomincia con una specie di rovesciamento ideologico del Buzzati di un tempo: i banditi che assaltano una banca non sono coraggiosi, sono solo dei bricconi. Non sono più i tempi in cui Buzzati ci dipingeva ammirato e malinconico il disperato tentativo del bandito e brigante Gaspare Planetta che voleva prendersi i soldi del Grande Convoglio. Il racconto su e con le bestie ha lasciato il segno.

Studiare Elsa Morante *inter artes*: le cronache cinematografiche del 1950-1951

ELENA PORCIANI

Abstract

The article will dwell upon Elsa Morante's Cronache cinematografiche, a corpus of forty-seven film reviews that the author wrote for a RAI radio programme between the spring of 1950 and November 1951. The first section is devoted to the varied intermedial side of Morante's imaginary while in the second I will especially examine the narrative-autobiographical slant and the ironic-humorous tone of the texts. In the following section, I will focus on how Morante's distaste for neorealism is based on two key concepts in her imagination such as poetry and realism; at the same time, the supreme model of cinema is embodied by Luchino Visconti's La terra trema. In the fourth and final section, after an excursus on the three types of actor according to Morante, I will examine the abrupt end of her collaboration with RAI.

Keywords

Elsa Morante, cinema, realism, poetry, neorealism.

1. Intermedialità d'autrice

Una delle più fertili prospettive di ricerca che si aprono su un'autrice ormai canonizzata e, quindi, molto studiata come Elsa Morante è senza dubbio quella dell'indagine in chiave intermediale, da rivolgersi in primo luogo alla complessa interdiscorsività *inter artes* che attraversa la sua opera. Numerosi sono infatti nei testi morantiani i riferimenti figurativi, teatrali, cinematografici, musicali, solo in piccola parte scandagliati dalla critica, al pari, del resto, dell'insieme di reminiscenze letterarie e culturali che compongono il suo stratificato

sincretismo e attendono ancora una puntuale mappatura.¹ Non è questa però l'unica linea di studio che si riconosce in una simile prospettiva; un secondo interessante ambito è offerto del doppio talento di Morante scrittrice e illustratrice di storie e filastrocche per l'infanzia – da *La casina che non c'è più* («Corriere de piccoli», 26 febbraio 1933) alle *Bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, apparse presso Einaudi nel 1942 –, molto poco indagato dagli studiosi, che tuttora manifestano una persistente refrattarietà a prendere in esame il periodo giovanile di Morante.²

In questa sede, tuttavia, mi muoverò in un'ulteriore area del territorio intermediale che la figura di Morante discopre, costituita da un nutrito gruppo di interventi di varia natura sulle arti visuali, oltre che su singoli artisti o artiste. Perché è vero, come ricordava Alberto Moravia, che Morante «non scriveva su nessuna rivista»,³ ma negli anni non le sono mancate opportunità per fare sentire la sua voce su questioni che potremmo definire variegatamente estetiche, come testimoniano sia diversi contributi pubblicati al tempo su periodici o cataloghi di mostre sia le carte consultabili nell'Archivio dell'autrice sito presso la Biblioteca nazionale Centrale di Roma. Alcuni testi editi ma dispersi sono stati riproposti già nel 1999 da Marco Bardini in appendice a *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*,⁴ mentre tra i lavori conservati nell'Archivio spiccano le recensioni redatte tra il 1950 e il 1951 per la rubrica radiofonica della RAI

¹ Per i concetti di 'reminiscenza' e 'sincretismo' cfr. rispettivamente C. D'Angeli, *Reminiscenze nella scrittura di Elsa Morante*, in E. Palandri, H. Serkowska (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizione Ca' Foscari Digital Publishing, 2015, pp. 24-6, ed E. Porciani, *Elsa Morante, la vita nella scrittura*, Roma, Carocci editore, 2024, pp. 201-207.

² Fanno eccezione M.A. Bertocco, *Allusività e rappresentazione nelle favole di Elsa Morante*, in «Letteratura e arte», XIV, 2016, pp. 151-175 e, in merito a *Caterì*, L. Cantatore, *Libri per ragazzi numero uno: la lunga storia di Einaudi, Morante e Caterina*, in E. Cardinale, G. Zagra (a cura di), «Nacqui nell'ora amara del meriggio». *Scritti per Elsa Morante nel centenario della nascita*, Biblioteca nazionale centrale di Roma, Roma, 2013, pp. 29-40. Nel contributo si riportano anche stralci della corrispondenza tra Giulio Einaudi e Mario Alicata, responsabile della sede romana della casa editrice, che mostra di apprezzare molto il talento grafico dell'autrice: «i racconti del *Corriere* sono illustrati dalla stessa Morante con delle vignette molto semplici ma altrettanto graziose e, a mio gusto, eccellenti» (ivi, p. 71), al punto che anche le illustrazioni di *Caterì* saranno a lei affidate: «a bianco e nero, così noi potremo farla colorare secondo quanto riterremo meglio» (ivi, p. 74).

³ In A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano, 1990, p. 160.

⁴ Tra questi, *Renato Guttuso* (1955), presentazione apparsa nel catalogo della VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma del 1955-56; la risposta all'inchiesta *Morte della pittura?* (1960), pubblicata nell'*Almanacco Letteratura Bompiani* del 1961; la *Prefazione* (1965) scritta per il catalogo di una mostra di Bice Brichetto a Firenze; il ricordo di Onofrio Martinelli (1968) nel volume pubblicato in occasione di una retrospettiva a lui dedicata nel 1968.

Cinema. Cronache di Elsa Morante e pubblicate solo nel 2017, a cura di Goffredo Fofi, delle quali in particolare mi occuperò, in relazione ad alcuni percorsi tematici, nelle prossime pagine.⁵

In realtà, una loro presentazione, accompagnata da una parziale trascrizione, era già stata effettuata nel 2014 sempre da Bardini all'interno di *Elsa Morante e il cinema*, l'unica monografia, ad oggi, sistematicamente dedicata a uno dei più ricchi percorsi intermediali che si dipartono dalla poliedrica autorialità della scrittrice.⁶ Si pensi, solo per menzionare le collaborazioni più rilevanti di cui si dà notizia nel volume, al trattamento *Miss Italia*, redatto nel 1949 l'autrice redasse con Alberto Lattuada, su soggetto del regista e Carlo Lizzani; tuttavia, forse a causa dello schietto realismo che avrebbe caratterizzato la rappresentazione del celebre concorso di bellezza, al tempo alle sue primissime edizioni, il produttore Carlo Ponti non ebbe fiducia in Lattuada e l'anno successivo affidò a Duilio Coletti la direzione di un film dal medesimo titolo, ma assai più rassicurante e conciliativo. Al periodo 1951-1952 risale invece la collaborazione di Morante con Franco Zeffirelli per il soggetto *Verranno a te sull'aure...*, incentrato, tra musical e opera buffa, sugli equivoci amorosi di due giovani donne, Angela e Pinuccia, identiche nell'aspetto ma di opposto carattere: vanesio soprano veneziano la prima, timida pianista pugliese la seconda.⁷ Anche in questo caso il progetto non vide la luce: per gli impegni del regista fiorentino, ma forse non di meno per un calo di interesse della stessa autrice, protesa verso altri progetti romanzeschi che avrebbero avuto compimento con la pubblicazione nel 1957 dell'*Isola di Arturo*.

Per quanto non siano andati a buon fine, sono questi lavori che comunque consentono interessanti inquadrature intermediali su Morante: da una parte, aprono all'ambito delle sue collaborazioni o perlomeno relazioni con protagonisti della scena culturale da lei attraversata, come quella, nel decennio successivo, con il compositore Hans Werner Henze, che nel 1963 trasse da *Alibi* la *Cantata della fiaba estrema* per Soprano, coro da camera e tredici strumenti;

⁵ Le quali sono in parte derivate da una profonda rielaborazione del contributo *Elsa Morante al cinema*, in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici. Scrivere di cinema, tv e media dal dopoguerra al web*, Milano, Diabasis, 2019, pp. 401-413.

⁶ E alla quale rimando per una descrizione puntuale dei materiali di archivio e per dettagli informativi sulla rubrica.

⁷ Sempre riguardo a Zeffirelli, secondo Bardini sarebbe di firma morantiana, per quanto non accreditata, il testo italiano del canto del menestrello Leonardo alla festa dei Capuleti in *Romeo e Giulietta* (1968).

dall'altra, più specificamente, contribuiscono a restituire la vivacità di un periodo situabile grosso modo tra la pubblicazione di *Menzogna e sortilegio* e l'avvio della fase più serrata della composizione dell'*Isola di Arturo*, nel quale, complice anche la travagliata relazione con Luchino Visconti,⁸ l'interesse militante di Morante per il cinema è massimo. Ne offre un esempio molto significativo la lettera che scrisse insieme a Corrado Alvaro, Carlo Levi, Alberto Moravia, Umberto Morra e Toti Scialoja per protestare contro l'ostracismo nei confronti della *Terra trema* e che fu pubblicata su «Il Mondo» il 20 maggio 1950 col titolo *Proiezioni clandestine*,⁹ ma non meno rilevanti sono le *Cronache* cinematografiche, il cui valore, come stiamo per vedere, non si esaurisce in sé, ma apre a considerazioni più ampie su concetti chiave dell'immaginario morantiano come poesia e realismo. Il che consente anche di riflettere su una più generale questione metodologica, e cioè che per affrontare grandi autori e autrici, come appunto Morante, è necessario attuare un approccio intrinsecamente comparatistico, che di conseguenza non può che sfidare le suddivisioni dell'attuale sistema accademico in settori scientifici, specie qualora le si applichino in maniera irrealisticamente rigida.

2. Una scrittrice al cinema

Il corpus delle recensioni cinematografiche dell'autrice, composto di quarantasette testi redatti fra la primavera del 1950 e il novembre del 1951 per la rubrica radiofonica settimanale della RAI *Cinema*. *Cronache di Elsa Morante*, è conservato, a eccezione dello scritto dedicato alla *Terra trema* di Luchino Visconti, presso l'Archivio della BNCR, ed è stato nella sua interezza pubblicato per la prima volta nel 2017 presso Einaudi a cura di Goffredo Fofi con il titolo *La vita nel suo movimento. Recensioni cinematografiche 1950-1951*. Ciò non significa che precedentemente non se ne conoscesse l'esistenza: già prima che Bordini ne trattasse ampiamente nel suo libro, Cesare Garboli aveva menzionato le recensioni nella *Cronologia* che apre il primo Meridiano dedicato, nel 1988, alla scrittrice: a suo avviso nel 1949 «a Elsa viene proposto dalla RAI di tenere

⁸ Cfr. al riguardo E. Porciani, *Elsa Morante cit.*, pp. 128-133.

⁹ E che ora si legge in E. Morante, *La vita nel suo movimento*, a cura di G. Fofi, Torino, Einaudi, 2017, pp. 126-127.

la rubrica settimanale di critica cinematografica, *Cronache del cinema*»¹⁰. Si può supporre, peraltro, che tale proposta sia stata effettuata su indicazione di Moravia, che aveva tenuto la rubrica a partire dal 18 marzo 1949, ma che nel frattempo era passato a scrivere come critico cinematografico sull'«Europeo».¹¹

Con ogni probabilità, sebbene non sia rimasta alcuna registrazione a testimoniare, le recensioni non erano lette da Morante, ma da uno *speaker* – o anche una *speaker*, visti le articolazioni femminili di certi giudizi su attori e attrici –,¹² al quale dobbiamo supporre venisse fornito un testo pulito, diverso delle versioni dattiloscritte conservate nell'Archivio, in cui abbondano invece le correzioni e i refusi della battitura a macchina. Per quanto riguarda più da vicino i testi, che è possibile, data la cadenza settimanale, fossero più numerosi di quelli che ci sono pervenuti,¹³ l'ordine predisposto da Bardini si basa, in maniera senz'altro attendibile, sulla successione delle uscite italiane dei film di cui Morante tratta, spesso avvenute, nel caso di pellicole straniere, a distanza di anni rispetto a quella originale, a causa della censura fascista e poi della guerra. Tale *dispositio* è stata mantenuta anche nella *Vita nel suo movimento*, con l'unica eccezione del testo relativo alla *Terra trema* di Luchino Visconti che Bardini non aveva potuto vedere per il volume del 2014, perché evidentemente conservata in una sede nota a Fofi, che l'ha tuttavia posta in sesta posizione anziché nella settimana che le sarebbe spettata secondo l'ordine cronologico dei film.¹⁴ Riguardo invece ai lavori recensiti, sia i generi che i registi di cui Morante tratta sono i più vari: da *Domenica d'agosto* di Emmer, il primo a essere recensito, a

¹⁰ C. Garboli, *Cronologia*, in Elsa Morante, *Opere*, Milano, Mondadori, 1988, vol. I., p. LVII.

¹¹ Cfr. M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema*, Pisa, ETS, 2014, p. 153. Non stupisca l'incarico a una scrittrice, in quanto il rapporto tra le autrici letterarie e il cinema ha in Italia una buona tradizione; cfr. al riguardo G. Ciaramella, *Scrittrici per il cinema. Un itinerario italiano dalle origini al neorealismo*, Roma, Carocci editore, 2024.

¹² Bardini non solo cita una testimonianza di Fofi, ma anche rileva che nella lettera di dimissione Morante fa significativamente riferimento all'alternativa di «trasmettere la recensione così come l'avevo scritta, o non trasmetterla affatto» (M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema* cit., p. 153).

¹³ È questa un'ipotesi ancora di Bardini, che si basa sul conto delle settimane intercorse fra la primavera del 1950 e la fine del novembre 1951, superiore a quarantasette anche considerando le pause estive.

¹⁴ Cfr. Id., *Qualche nuova osservazione sulle recensioni cinematografiche di Elsa Morante (1950-1951)*, in *marginale alla loro pubblicazione integrale*, «Italianistica», XLVII, 2018, 1, p. 109. Bardini rileva anche che sarebbe stato opportuno segnalare che l'ultima recensione, relativa a *Senza bandiera*, è stata pubblicata nella versione che uscì su «L'Unità» il 1° dicembre 1951, diversa dalla copia conservata presso l'Archivio Morante e che contiene, nella conclusione, un caustico accenno a *Sette ore di guai* di Marcello Marchesi e Vittorio Metz: «Ma crediamo che il maggior piacere che un critico può fare a Totò è quello d'ignorare i suoi film, come se non esistessero» (A.R.C.52.IV.5/1).

Madame Bovary di Minnelli, da *Manon* di Clouzot a *Cenerentola* prodotto da Disney, dal *Cammino della speranza* di Germi a *Macbeth* di Welles, da *Duello a Berlino* di Powell e Pressburger a *Nata ieri* di Cukor, passando anche per altri film italiani popolari di diverso genere come *Donne e briganti* di Soldati, *Cameriera bella presenza offresi...* di Pàstina e *Signori in carrozza!* di Zampa.

Se il repertorio risulta assai composito, la postura delle recensioni di Morante è invece omogenea: le sue sono recensioni «non particolarmente tecniche, discorsive e talvolta digressive, fondamentalmente impressionistiche e descrittive (ma con osservazioni spesso argute e battute ironiche sagaci)»¹⁵, cosa che non impedisce alla scrittrice-spettatrice di dispiegare una sua personale idea del cinema e dei suoi mezzi. Lo si nota a proposito di alcune osservazioni sull'utilizzo del colore in *Duello a Berlino*:

I nomi dei due registi, Michael Powell e Emeric Pressburger, ci promettevano già in ogni caso (anche a voler essere pessimisti), una immancabile festa per gli occhi e per l'immaginazione. La grazia, la fantasia, il gusto delicato del colore, sono le qualità ormai provate del geniale duetto Powell-Pressburger. Non è la prima volta che questi due artisti lavorano insieme. Alla loro collaborazione, arricchita dal concorso di ottimi tecnici e artisti del colore, si devono alcuni fra i migliori films della produzione inglese, fra i quali il più notevole fu *Scala al Paradiso*. In questo film, la maestria tecnica e l'ispirazione poetica si componevano in effetti di un realismo sobrio e immaginoso e di una fantasia misurata e sorprendente.¹⁶

Non è difficile notare come nell'ultima frase, che descrive una serie di ditologie la qualità artistica dei due registi, si intraveda una presentazione *en travesti* del dialogo tra realistico e romanzesco su cui si impernia la propria stessa scrittura, a suggerire che fondamentalmente Morante apprezza nei film ciò che riconosce conforme alla sua poetica. È senz'altro condivisibile, pertanto, quanto afferma Fofi, e cioè che «anche lei è un "letterato al cinema", che vede del cinema la forza di una rappresentazione capace di influire sulla società in modi più risoluti e profondi della letteratura, nel bene e nel male».¹⁷ Tuttavia, come accade non di meno negli interventi sulla pittura e sulla letteratura, la

¹⁵ M. Bardini, *Elsa Morante e il cinema* cit., p. 154.

¹⁶ E. Morante, *La vita nel suo movimento* cit., p. 94. D'ora in avanti si inserirà il riferimento bibliografico con la sigla VSM e col numero di pagina di seguito alla citazione.

¹⁷ G. Fofi, «L'evasione non è per me», ivi, p. VII.

critica cinematografica praticata da Morante si nutre di un approccio che, osservato più da vicino, si rivela non soltanto letterario, ma proprio d'autrice, come meglio emerge se si prendono in esame il tono delle recensioni e l'idea di cinema che da esse trapela.

Riguardo al primo aspetto, si riconosce l'inclinazione umoristica che già attraversava alcuni pezzi di costume e varia umanità usciti su «Oggi» fra il 1939 e il 1941 e firmati con lo pseudonimo di Antonio Carrera, per ripresentarsi poi in alcuni brevi articoli della rubrica *Rosso e bianco*, apparsa sul «Mondo» tra il novembre 1950 e il gennaio 1951 – gli stessi mesi, quindi, delle *Cronache* –, oltre che nella breve prosa *Catullo e Lesbia*, anch'essa trasmessa alla radio all'inizio del 1950 e poi raccolta, insieme a quelle di autori del calibro, tra gli altri, di Giorgio Bassani, Maria Bellonci, Massimo Bontempelli, nel volume *Storie d'amore*, edito nel medesimo anno dalle Edizioni Radio Italiana.¹⁸ Le recensioni partecipano, cioè, di un minoritario e poco noto filone umoristico-satirico di Morante che per certi versi costituisce il versante leggero del suo rigoroso approccio alla letteratura. Si comprendono, in tale ottica, l'attenzione al *look* delle dive¹⁹ e alla bellezza degli attori, non sempre soddisfacente, come in *Madame Bovary* di Minnelli: «Quanto all'attore che impersona la parte di Rodolfo, il bello del film, abbiamo dimenticato il suo nome, e siamo soddisfatti di averlo dimenticato» (*VSM*, p. 14), ma già rivelante è il richiamo, nel titolo della rubrica radiofonica, al genere della cronaca. È questo un indizio che spiega anche la modalità narrativo-mondana che caratterizza i testi, riconoscibile non solo nell'ostentato *divertissement*, ma anche nell'ironico *plurale maiestatis* con la quale la scrittrice mette in posa la propria soggettività critica:

Talvolta, durante i riposi dell'ormai trascorsa estate, ci svagammo la mente cercando d'immaginare a quale specie di film sarebbe toccato in sorte di venire da noi discusso per primo, alla ripresa autunnale di queste nostre cronache. «Sarà», ci chiedevamo, «un film dell'ordine qualunquistico sentimentale, di quelli così in voga in Italia in questi ultimi anni,

¹⁸ Si ricorderà che Morante fu una regolare collaboratrice tra il 1939 e il 1941 del rotocalco di Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio, pubblicandovi non solo racconti, ma anche articoli di attualità e di costume (cfr. E. Porciani, *L'alibi del sogno nella scrittura di Elsa Morante*, Soveria Mannelli (CZ), Iride, 2006, pp. 203-211). Il rapporto con Pannunzio continuò anche in seguito, come mostra la collaborazione che qui si menziona con «Il Mondo», riguardo alla quale e a *Catullo e Lesbia* cfr. Ead., *Elsa Morante* cit., pp. 137-142.

¹⁹ Si legge a proposito delle *Schiave della città* di Mitchell Leisen (USA 1944): «i vestiti femminili, tanto più che la protagonista è l'autrice di una rivista di mode, peccano, a nostro vedere, di una certa assenza di gusto» (p. 11).

destinati a far delirare le platee di tutto il mondo su questa ammirevole filosofia della nostra grande famigliola italiana? O sarà invece un film quasi-documentario americano sui gangsters, uno di quei documentari geometrici, duri e trasparenti come il cristallo, intesi a celebrare la ineluttabile perfezione della macchina *made in U.S.A.*? Sarà un film giallo? O un giallo-psicanalitico? O un comico-sentimentale-psicanalitico? O un film di briganti nostrano, fatto in famiglia? Oppure una grande opera neo-realista, di quelle in cui fin l'ultimo dente tremolante del nonno ubriaccone non viene risparmiato dalla macchina da presa. La quale ce lo descrive ingigantito, in tutte le sue cavità misere dolenti, convinta con ciò di svelarvi *la verità, tutta la verità e nient'altro che la verità*? Sarà un brillante film-rivista? o un grande film storico in costume? E se fosse... un capolavoro? Se toccasse proprio a noi, il primo giorno della nostra ripresa, di annunciare al mondo l'apparizione di un capolavoro?» (VSM, p. 24)

In questo passo, tratto dalla recensione al *Canto dell'uomo ombra* di Edward G. Buzzell, Morante introduce una sorta di catalogo dei generi cinematografici e dei modi della rappresentazione per i quali prova un'autentica idiosincrasia. In particolare, l'autrice non sopporta i gialli, che paragona a «un passatempo alla buona, appartenente alla famiglia di passatempi» come la canasta o le parole incrociate (VSM, p. 86), e poca pazienza ha anche nei confronti delle commedie sentimentali, di cui spesso si prende gioco, come nel caso dei dubbi d'amore della protagonista dell'*Uomo, questo dominatore* di Elliot Nugent: «Se tutte le donne andassero soggette a crisi di questo genere, il giorno che, Dio non voglia, il loro marito venisse investito da un autocarro, esse si innamorerrebbero dell'autocarro» (VSM, p. 23).²⁰

Soprattutto, però, nel passo citato è da notare come l'affilata ironia contribuisca a connotare il protagonismo del soggetto enunciante, secondo una commistione retorico-diegetica che spiega il successivo gustoso riferimento, per esprimere le impressioni provate durante la visione del film, a «una malinconia molto vicina all'ipocondria» (VSM, p. 25). Difficilmente, infatti, le reazioni della scrittrice al cinema sono in sintonia con quelle degli spettatori che la circondano, dei quali, con solerte spirito di osservazione, non esita a riferire le risate sguaiate di fronte a lavori dai facili effetti comici e dall'utilizzo, a suo avviso, reiterato e degradato di attori pur valenti, come Totò. Al contempo, la

²⁰ Maggiore tolleranza Morante mostra invece verso i western ed evidente è l'apprezzamento per i film che hanno un carattere fiabesco, in nome del quale accomuna nell'approvazione *Cenerentola* di Walt Disney e *Miracolo a Milano* di Vittorio De Sica, che, sebbene in maniera molto diversa, presentano quell'aura di fantasticherie e sogno che alimenta il versante *romance* dell'ipergenere narrativo da lei praticato.

rappresentazione umoristica delle proprie avventure – o, piuttosto, disavventure – di spettatrice negli affollati cinematografi romani non di meno mira, considerata anche la destinazione radiofonica e quindi popolare, dei testi, ad alleggerire il tono della decisa critica a un'industria culturale, specie italiana, di cui sono messe in luce le derive populistiche:

Non vorremmo a nessun costo essere giudicati pessimisti, ma le nostre recenti esperienze ci fanno temere che il cinema italiano si metta su una via sbagliata [...]. Il dopoguerra è stato, come si sa, il periodo eroico del cinema italiano. [...]

Oggi, invece, si nota (e siamo i primi a desiderare di sbagliarci) da una parte, una insistenza sul genere che ebbe già successo, trattato, però, con superficialità e con intenti commerciali; e dall'altra, una riesumazione di motivi abusati e insignificanti, un ritorno a luoghi comuni, e una diffusa ispirazione sentimentale-deamicisiana. Soprattutto, è ormai un caso rarissimo la ricerca del nuovo, quel che è peggio, si nota un distacco totale, e quasi ostentato, del cinema dalla cultura italiana. (VSM, p. 58)

Non è arduo intuire perché proprio su questa indefessa critica nei confronti del cinema italiano, che considera bassamente popolare, persino riconducibile in certi tratti a quella categoria estetica che, specie nella sua scrittura privata, Morante compendia nel concetto di 'volgare',²¹ i vertici della RAI faranno leva per estrometterla dalla rubrica nel novembre del 1951, come vedremo nell'ultimo paragrafo. Nel frattempo, con quest'ultima citazione siamo già entrati nel secondo aspetto della dimensione profondamente autoriale delle recensioni, che riguarda la 'morantianità' dell'idea di cinema che esse, non senza qualche frizione, veicolano.

3. *La poesia del realismo*

Per giungere a cogliere la seconda coordinata autoriale dell'approccio al cinema di Morante si dovranno fare due preliminari considerazioni riguardo

²¹ Si pensi all'annotazione del 1° maggio 1945 in cui mostra tutto il suo disprezzo per «Mussolini, uomo mediocre, grossolano, fuori dalla cultura, di eloquenza alquanto volgare, ma di facile effetto, era ed è un perfetto esemplare e specchio del popolo italiano contemporaneo» (in C. Garboli, E. Morante, *Cronologia*, in E. Morante, *Opere*, a cura di C. Cecchi, C. Garboli, Mondadori, Milano 1988, vol. 1, p. LI), mentre il 26 settembre successivo scrive, in una fantasia romanticheggiante rivolta a un suo futuro lettore, scrive: «O amico mio, difendi questo quaderno dai volgari» (ivi, p. LII).

all'insistenza sul «distacco» tra il cinema di genere 'commerciale' nostrano, che nel giro di poco più di un quinquennio si sarebbe già lasciato alle spalle il «periodo eroico» del dopoguerra, e la «cultura italiana», da identificarsi ancora con una cultura alta di stampo umanistico. Da un lato, al di là di un eccesso di zelo che a tratti sembra ancora trattenere Morante nella sua giovanile condizione di *parvenue* intellettuale, non si dovrà dimenticare che fa da cornice alle recensioni la fascinazione per Visconti, il cui cinema è il modello propositivo soggiacente a tutto il discorso. Dall'altro, si riconosce non di meno il debito nei confronti di una mentalità letteraria che ha fatto i conti con l'impatto della modernità nei termini primo-novecenteschi del modernismo, ma che rifiuterà o farà comunque molta fatica a metabolizzare l'esplosione della *popular culture* degli anni a venire. In altri termini, le *Cronache* consentono anche di esplorare il più remoto retroterra della crisi che l'autrice visse nella prima parte degli anni Sessanta, originata da un lutto che non fu solo personale, legato alla morte dell'amato Bill Morrow, ma anche sociologico, dovuto – per utilizzare una locuzione di Pier Paolo Pasolini – alla 'mutazione antropologica' della cultura.

Ciò appare evidente proprio nella questione che, nel contesto del coevo dibattito sul ruolo del cinema nelle sorti della società italiana,²² di fatto più sta a cuore a Morante, ossia il 'potere' della narrazione filmica. Tale questione investe in primo luogo la possibilità di ricondurre il cinema nei binari di un suo uso socialmente costruttivo, che è poi un uso culturale secondo le coordinate umanistiche che conformano la visione morantiana delle arti e della letteratura. Come ricorda opportunamente Fofi, siamo in un periodo in cui il cosiddetto cinema d'autore doveva ancora imporsi, cosa che sarebbe avvenuta «con le *nouvelles vagues* e con la conquista, da parte dei registi che volevano essere Autori, di un potere e di un'autonomia inusitati, e di una coerenza tra l'ideazione e la realizzazione del film»,²³ ma si comprende che il discorso di Morante mira a una conversione simile, che convogli la democraticità del mezzo espressivo

²² Non c'è spazio in questa sede per approfondire il discorso; basti ricordare che l'interesse dimostrato dalla RAI per i prodotti cinematografici rientra in una più generale tendenza che coinvolge periodici e quotidiani, specie schierati a sinistra: dal «Politecnico» di Elio Vittorini (cfr. C. Pontillo, «Il Politecnico». *Tra critica cinematografica e divulgazione*, in M. Guerra, S. Martin (a cura di), *Atti critici in luoghi pubblici* cit., pp. 269-278) alle riviste affiliate al Partito Comunista (cfr. M. Zilioli, *Tra critica e corrispondenza. Il cinema nella rivista «Pattuglia» (1947-1953)*, ivi, pp. 229-240).

²³ G. Fofi, «L'evasione non fa per me» cit., pp. XIII-XIV.

cinematografico in un programma estetico rigoroso e provvisto di moralità artistica.

Per cogliere in che modo, distribuito lungo le recensioni, si costruisca questo discorso, conviene partire dalla convinzione, espressa nella recensione a *Madame Bovary* di Vincent Minnelli, che «l'espressione cinematografica è tutt'altra cosa da quella letteraria» (*VSM*, p. 12),²⁴ come mostra soprattutto il caso delle trasposizioni, verso la quale Morante si mostra sempre piuttosto diffidente. Le differenze tra i due mezzi espressivi non giustificano infatti, ai suoi occhi, «i mutamenti gratuiti, e le aggiunte inutili e goffe» (*ibidem*), come appunto quelle nel film di Minnelli, così come Morante non perdona ai registi anacronismi e inesattezze, oltre che l'irriverenza nei confronti del testo letterario adattato; di qui le critiche mosse persino al *Macbeth* di Orson Welles, malgrado la grandissima stima nutrita per l'autore di *Quarto potere*. Tuttavia, la critica a una pratica così diffusa nell'industria cinematografica non si limita a notazioni circoscritte, ma finisce per investire questioni molto più generali ed epocali, che hanno a che fare con un complessivo senso di minaccia che emerge in modo esplicito nella recensione a *Cenerentola*:

Una delle attrattive più affascinanti della giovane arte del cinema è il suo potere di dare nuova vita e realtà alle figure della letteratura, della storia e della leggenda. Anzi, nel campo della letteratura il suo potere è tale da far temere a molti che il cinema debba un bel giorno addirittura soppiantare la letteratura narrativa, come ha già in parte soppiantato il teatro; e cioè, che un bel giorno la gente dalla mente pigra e passiva, che forma la maggioranza del pubblico, preferisca *andare a vedere* i libri piuttosto che leggerli. (*VSM*, p. 42)

Se si può leggere tra le righe il presentimento dei rivolgimenti culturali che a breve segneranno le società occidentali, Morante non si esime dal ricercare un antidoto a un simile prossimo trionfo della «mente pigra e passava» – ed è qui che progressivamente si chiarisce la rilevanza del suo 'viscontismo', sentimentale e culturale, di inizio anni Cinquanta. Dietro l'apparente leggerezza

²⁴ Nel 1964, in un'intervista doppia con Mauro Bolognini condotta da Massimo D'Avack per il suo volume *Cinema e letteratura*, alla domanda se il cinema può influenzare un narratore a scrivere, anche inconsciamente, «per immagini cinematografiche» (ivi, p. 137), Morante avrebbe risposto, fraintendendo in parte la questione in virtù, probabilmente, dello stesso senso di minaccia di fronte alla forza del cinema: «Io spero che non succeda. Sarebbe un pericolo. Ogni arte ha il suo linguaggio. Non credo, inoltre, che uno scrittore che si rispetti corra questo rischio. Questo pericolo può forse esistere per degli scrittori mediocri; uno scrittore serio e "impegnato" non pensa a un film, mentre scrive il suo libro» (*ibidem*).

delle *Cronache*, si fa strada una concezione 'di peso' del cinema, disposta a riconoscergli valore estetico solo quando esso, anziché liberare il suo fascino facilmente incantatorio e liberatorio, si sforzi di elevarsi alla dignità delle forme artistiche che l'hanno preceduto. Ecco quindi che, dal suo punto di vista colto e intellettuale di scrittrice-spettatrice, Morante perviene ad attribuire valore estetico a un film nella misura in cui esso riesce a soddisfare un parametro valutativo *super artes* che bene si evince da un giudizio su *Femmine folli* di Erich von Stroheim, film muto del 1922 rivisto alla Mostra Retrospettiva del Cinema:

Come si sa, i poeti non devono dire tutto, ma lasciare un margine all'immaginazione. L'arte del cinema, la cui poesia ci giunge soprattutto attraverso il senso della vista, ci guadagna certamente a non essere parlata. (VSM, p. 20)

Si nota che il concetto chiave per considerare valido o meno un film è quello di poesia, considerata come una categoria dello spirito che fa da perno all'esperienza estetica *tout court*. Ne offrono altri esempi *Manon* di Henri-George Clouzot, il cui finale è descritto come «uno dei più bei pezzi di poesia che mai ci abbia dato il cinema» (VSM, p. 36), e il già menzionato *Miracolo a Milano* di De Sica; di quest'ultimo, in particolare, trascurando la dimensione collettiva del processo creativo e produttivo del cinema, Morante lascia intendere che le è piaciuto in quanto, diversamente da altri film, pur celebrati, che non l'hanno convinta, il regista si è mosso nell'ambito estetico per lei essenziale: «ogni poeta si esprime secondo il proprio genio e la propria ispirazione» (VSM, p. 64).²⁵ Oppure si pensi anche allo scetticismo nei confronti del cinema a colori: «Il più forte *realismo* ottenuto [...] in questo campo si direbbe che nuoce alla poesia invece di giovarle» (VSM, p. 77), a meno che non si tratti, come si è sopra visto, di Power e Pressburger, dei quali comunque Morante non ha del tutto apprezzato *Duello a Berlino*: «Non si capisce bene, e questa incertezza, che non riesca

²⁵ E aggiunge, riguardo a De Sica, che questi «non possiede né il razionalismo volteriano di Clair né la ribelle disperazione di Charlot. De Sica non può fare della satira, ma, al massimo può fare dell'ironia o dell'arguzia. Giacché, in luogo della crudeltà (anche se profondamente umana), che serve alla satira, in lui predomina la pietà. In luogo dell'impassibile spirito di osservazione, in lui predomina la simpatia» (p. 64) e, con essa, la speranza anziché la rivolta: «De Sica crede nei suoi simili, e (si direbbe da questo film), anche nelle fate» (*ibidem*).

a una vaghezza poetica, ma soltanto a una insufficienza e inconseguenza di espressione, è forse il difetto principale del film» (*VSM*, p. 95).²⁶

L'utilizzo del termine 'poesia' evoca il realismo poetico francese degli anni Trenta, ben presente peraltro a Visconti, essendo egli stato autore regista di Jean Renoir, ma sembra soprattutto tradire un *pattern* idealistico, dalle forti tinte morali, a cui Morante si mantiene fedele negli anni. Dall'annotazione del 1945, nelle carte di *Menzogna e sortilegio*, sul «compito» dei poeti²⁷ sino all'altrettanto urgente compito riservato agli scrittori nella conferenza *Pro o contro la bomba atomica* di restituire realtà all'irrealtà dell'era atomica, rimane costante nell'autrice il gesto di astrarre – salvare – dalla contingenza caotica, quando non proprio alienata, del mondo circostante il nucleo di verità che rappresenta la vera realtà, ossia la sua soggiacente poesia. È questo un aspetto di cui, nel prosieguo della ricerca, si dovranno attentamente valutare le stratificazioni culturali, non meno platoniche che simboliste, oltre che crociane, tenute insieme da una visione estetica sostanzialmente romantica, ma che certamente costituisce la cifra della proiezione nell'idea di cinema di Morante non soltanto della sua condizione di letterata, ma proprio del suo peculiare immaginario letterario²⁸.

A riprova di ciò, si può citare la ricorrenza molto frequente nei testi di un'altra parola chiave del lessico morantiano come "grazia", utilizzata per indicare le capacità recitative degli attori – «Fra gli altri, tutti ottimi interpreti, il protagonista negro [*sic*], per la sua grazia e la sua commozione umana, è senza dubbio l'attore più notevole» (*VSM*, p. 191) di *Odio* di Mark Robson – o la finezza dei registi – a proposito del *Canto dell'uomo ombra* che, come si è visto, non l'ha entusiasmata, scrive «Il regista Buzzell, sebbene non toccato dalla grazia, sa fare con disinvoltura il proprio mestiere» (*VSM*, p. 25) –. Altrettanto emblematica è l'endiadi con cui si descrive l'«autore» (*VSM*, p. 43) di *Cenerentola*: «Le

²⁶ Giustamente Bardini (*Elsa Morante e il cinema* cit, p. 157) segnala che qui Morante mostra di ignorare le vicissitudini del film con la censura, sia in Inghilterra che in Europa.

²⁷ «È compito dei poeti di rinnovare continuamente il mondo agli occhi degli uomini: di impedire che l'abitudine li renda distratti e ciechi davanti alle cose; [...] (Di qui l'immortale e fatale necessità della Poesia. L'uomo senza poesia muore d'inedia)» (in M. Bardini, *Morante Elsa* cit., p. 281). Ma si pensi anche a un significativo passo di una lettera a Renata Debenedetti: «Devi sapere che girando per il mondo io cerco in quelli che avvicinano due cose terribilmente rare e difficili: la poesia e la grazia» (in *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, con la collaborazione di G. Zagra, Einaudi, Torino 2012, p. 175).

²⁸ Al contempo, saranno da approfondire le possibili rifrazioni di lungo periodo tra il cinema poetico apprezzato da Morante e il cinema di poesia teorizzato nel 1965 da Pasolini nel saggio omonimo del 1965, da lui raccolto in *Empirismo eretico*.

sue favole, anche quelle più immaginose e avventurose, tradiscono sempre un fondo bonario e casalingo, che in certi casi forma la grazia e anche la poesia di Disney» (*ibidem*). Di certo, in questo orizzonte poetico meglio si comprende il catalogo delle idiosincrasie cinematografiche prima citato, che riguarda i generi più commerciali e convenzionali, ma si estende anche al cinema neorealista,²⁹ del quale Morante impietosamente rileva le derive verso il dialettismo e il provincialismo. È possibile che in una simile critica agisca la ferita ancora aperta dell'infelice esito di *Miss Italia* – e non a caso leggiamo nelle *Cronache* una decisa stroncatura di un altro film di Coletti, *Romanzo d'amore* –, ma la convinzione che il neorealismo si sia ormai trasformato in un bozzettistico cinema neoverista, dagli effetti «di qualunque cronachistico o di sentimentalismo» (*VSM*, p. 55), poggia su una coerente idea di cinema, che la spinge a polemizzare anche con la rappresentazione del popolo romano in *Ladri di biciclette*:

[I nostri registi] ci mostrano (e valga uno degli esempi più illustri, *Ladri di biciclette*) quasi sempre i romani come della gentuccia alla buona e rassegnata. Ora si confronti questa Roma con quella, per esempio, di Gioacchino Belli [...] e si vedrà come questi films peccano tutti, anche i migliori, di *qualunque*: che è, con la bomba atomica e altri mali, fra le peggiori calamità del nostro secolo. (*VSM*, p. 4)

Si tratta di critiche di cui dà ulteriormente ragione quanto, per converso, Morante scrive a proposito del cinema americano, con notazioni che per certi aspetti la apparentano a un autore da lei molto amato come Cesare Pavese:³⁰

[...] i registi d'America ci hanno dato delle opere magistrali: nelle quali hanno saputo esprimere la triste poesia delle grandi città moderne con uno stile preciso e distaccato che non cade, però, nelle sciatterie della cronaca; e con un realismo che non decade negli eccessi del verismo. (*VSM*, p. 55)

²⁹ Cfr. al riguardo E. Fratocchi, *Pane, fagioli e biciclette. Morante e il neorealismo*, in M. Martinengo, M. Rossi Sebastiani (a cura di), *Quando e come dire neorealismo*, Pisa, Edizioni ETS, in corso di pubblicazione.

³⁰ Si ricorderanno al riguardo la breve, ma intensa frequentazione, testimoniata da Natalia Ginzburg, ai tempi della correzione delle bozze di *Menzogna e sortilegio* (N. Ginzburg, *Menzogna e sortilegio*, in A. Sofri (a cura di), *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio, 2011, p. 26), ma soprattutto il riconoscimento dalla stessa Morante all'autore torinese: «Negli ultimi tempi, Elsa Morante ha letto con molta cura tutto Pavese», come leggiamo nell'intervista di Sergio Saviane di metà anni Cinquanta (S. Saviane, *Elsa Morante e l'isola di Arturo*, in «L'Espresso», 2 ottobre 1955).

Evidente è la contrapposizione tra quello che lei considera il diffuso realismo cronachistico neoverista italiano e il realismo invece evocativo e simbolico, nei termini di Pavese, del cinema americano. È al crocevia di questo tipo di realismo dai mirabili effetti poetici, i cui modelli quindi risultano i prodotti migliori, pur nelle loro differenze, del cinema francese e del cinema americano, nonché il cinema «eroico» italiano dell'immediato dopoguerra, che si incontra l'ammirazione incondizionata per *La terra trema*. Ritenendola «l'opera più pregevole e originale prodotta dal cinema italiano nel dopoguerra» (VSM, p. 15), drammaticamente penalizzata dalla cattiva distribuzione che l'ha sottratta a chi vuole «stare al cinema non solo per divertirsi, ma per conoscere un'opera d'arte» (*ibidem*), nonché dai tagli che l'hanno ridotta dalle tre ore e mezzo originaria a «una specie di *digest*» (VSM, p. 16), Morante la eleva a esempio massimo di quel cinema poetico che ha in mente di contro alle accuse di estetismo:

È strano come gli eccessi del realismo abbiano viziato anche dei palati sensibili; al punto che, senza accorgersi che proprio nel realismo risiede ormai l'estetismo contemporaneo, accusano di estetismo tutto ciò che non è crudamente realista, confondendo addirittura con l'estetismo la lirica o la poesia. (*ibidem*)

L'apprezzamento caloroso per il film di Visconti si intreccia con la critica del neorealismo, confermando che, diversamente dai neorealisti, Morante assimila al realismo la rappresentazione tragica dei ceti più umili:

«Come!» sembran dire questi critici scandalizzati, «mostrarci dei poveri che non si esprimono unicamente con parolacce! Dei poveri il cui ideale non è unicamente il pane e fagioli quotidiano o il ritrovamento d'una bicicletta rubata, ma qualcosa di più ambizioso, di più lontano, e magari oscuro alla loro stessa coscienza, che li spinge alla rovina! Dei poveri i quali non formano una pittoresca razza a se stante, ma partecipano alla comune tragedia umana, di cui il paesaggio siciliano, che è a sfondo di tutto il film, esprime meglio di ogni altro il senso grave e amaro!» (VSM, p. 16)

Tanto maggiore, quindi, è il rincrescimento per la riduzione della durata della pellicola, che ha mutilato la forza conoscitiva del «tempo di questo film» nella sua versione integrale, paragonabile a un adagio nel moto lento e progressivo delle «più straordinarie rivelazioni poetiche» (VSM, p. 17).

Come sappiamo, l'amoroso trasporto di Morante nei confronti di Visconti si esaurì, volente o nolente, nel corso degli anni successivi, sino al ritratto parodico che si intravede nel «conte, / tronfio e rozzo riccone»,³¹ proprietario del cavallo Niso nel componimento omonimo raccolto in *Alibi*, ma il modello di un simile realismo poetico continuerà ad agire profondamente nell'approccio di Morante alla scrittura. Da un lato, pertanto, Morante proietta sul suo discorso sul cinema la sua personale autorialità; dall'altro, vi trova una sorta di rilancio creativo per la definizione, nel corso degli anni Cinquanta, di un realismo esistenziale al cui centro è posta la rappresentazione del «rapporto dell'uomo con la realtà»,³² tragica e poetica al contempo, come se la poesia, cioè, la rendesse meno amara. Non a caso, leggiamo in un abbozzo dei primi anni Sessanta che costituisce una sorta di bilancio, ma anche di privato manifesto della sua scrittura a venire:

Poco più di dieci anni fa, io facevo la critica cinematografica per la RAI; per una mia fatale incompatibilità coi dirigenti di quell'istituto, fui costretta a dimettermi dal posto; e da allora, vado al cinema assai raramente. Difatti, l'evasione non è per me; per il poco tempo che mi è dato in questa vita, io non cerco altro che la realtà, intendendo questa parola nel suo significato dovuto, e cioè: sostanza profonda e viva delle cose, di là dalla superficie labile e volgare delle apparenze. Volgare, già, mi piace insistere su questo aggettivo; poiché, per me, irrealtà è sinonimo di volgarità, e dunque, di cosa insana e ripugnante. Ai films, come ai libri, come alla pittura, come a ogni altra espressione umana, io chiedo la realtà, e cioè un impegno assoluto e disinteressato verso la vita. Vado a vedere solo i films che mi promettono questa realtà; e si capisce che questi films non sono molti. (VSM, p. 116)

4. Le dimissioni della scrittrice-spettatrice

Le questioni affrontate nei precedenti paragrafi non esauriscono la ricchezza dei temi che emergono dalle recensioni, tra i quali andranno annoverati, ad esempio, il rapporto fra cinema e psicoanalisi, l'istanza dell'impegno, le declinazioni del comico e dell'umoristico, nonché una classificazione di tre tipi di

³¹ E. Morante, *Allegoria (ovvero due fiabe per N. N.). II. Niso*, in *Alibi. In appendice: Quaderno inedito di Narciso* [1958], introduzione di C. Garboli, Einaudi, Torino 2004

³² E. Morante, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, a cura di C. Garboli, Milano, Adelphi, 1987, pp. 51-52.

attori, a conferma di una passione per le tripartizioni che si ritrova anche in due coevi articoli di *Rosso e bianco* dedicati ai personaggi letterari e ai tipi narcisistici.³³

Secondo Morante, gli attori si dividono nei veri poliedrici in grado, «con la medesima naturalezza e passione, di trasformarsi nei personaggi più diversi» (VSM, p. 186), negli «artisti, i quali, più che veri e propri attori, sono dei *personaggi*» (VSM, p. 107), interpretando sempre, pur eccellentemente, come Chaplin e Eduardo, lo stesso personaggio «che è poi il personaggio di se stessi» e conviene quindi che si scrivano da soli «drammi e commedie su misura» (*ibidem*), e infine i declamatori, ossia coloro che «la natura non ha provveduto né di un carattere singolare e prepotente, né di grandi mezzi espressivi» (*ibidem*) e se la cavano con «una voce gradevole, buona pronunzia, e buona volontà» (*ibidem*). Il sospetto è che Morante sovrapponga agli attori cinematografici quelli teatrali, ma sicuramente, nella recensione dedicata a *Totò sceicco* di Mario Mattoli (1950), il severo giudizio su Totò, malamente utilizzato nel cinema del periodo, poggia sulla sua personale classificazione:

Il personaggio di Totò ha qualche parentela con quello di Eduardo De Filippo, non foss'altro per essere tutti e due napoletani. Entrambi hanno dello straordinario popolo di Napoli, quella particolare generosità e adattabilità, e quella specie di *filosofia*, grazie alla quale, in ogni circostanza, il napoletano si comporta da *gran signore*. Sennonché, Eduardo ci rivela l'intelligente e profonda malinconia, e il grave sentimento del destino, che si nasconde sotto la secolare pazienza del suo popolo; mentre Totò si accontenta degli effetti comici del suo personaggio. (VSM, p.188)

Come si può intuire, la polemica contro Totò costituisce un ulteriore tassello di quella critica costante nei confronti del cinema italiano più gradito al pubblico che alla lunga determinò l'insofferenza dei vertici RAI, anche se la brusca conclusione della rubrica di Morante fu apparentemente dovuta a un singolo episodio. La collaborazione con la RAI si chiuse infatti con le dimissioni

³³ Secondo Morante, infatti la letteratura ripropone in continuazione contaminazioni fra tre personaggi fondamentali: Achille, Don Chisciotte, Amleto (*I personaggi*, 2 dicembre 1950), mentre del narcisismo sono proposte tre varianti: il Narciso felice, il Narciso infelice, il Narciso furioso (16 dicembre 1950).

rassegnate dalla scrittrice nel novembre 1951 in segno di protesta contro le ingerenze dei dirigenti a proposito della recensione di *Senza bandiera* di Lionello De Felice. Nella lettera di rinuncia all'incarico, pubblicata sul «Mondo» il 1° dicembre 1951, Morante ricostruisce la vicenda delle strane telefonate di pressione per un giudizio positivo sul film e poi della censura della recensione, già scritta e consegnata agli uffici competenti per essere mandata in onda:

Al solito, in tono ufficioso mi si interpellava per informarmi di un nuovo ed improvviso regolamento della RAI secondo il quale si dovevano *attenuare le punte critiche* nelle recensioni radiofoniche. Rimasi interdetta all'urgenza di simile comunicazione, giacché mai, prima, ero stata informata dell'esistenza possibile di un simile regolamento, né mai avevo ricevuto il minimo appunto alle mie *punte critiche* [...]. il nuovo regolamento andava applicato immediatamente, e proprio a questa recensione; la quale poteva essere trasmessa soltanto con delle opportune modifiche. Dichiarai che questo era inammissibile: o trasmettere la recensione così come io l'avevo scritta, o non trasmetterla affatto. La RAI ha preferito attenersi a questa seconda condizione. (VSM, p. 115)

Della cosa parlarono «L'Unità» e «Paese sera», come si nota dai materiali conservati presso l'Archivio della BNCR, ma l'eco si spense senza troppi strascichi, al punto che il 5 dicembre 1951 Elsa provò a scrivere ad Arrigo Benedetti, direttore dell'«Europeo», per sollecitare un suo interessamento. Nel dossier dell'incidente, conservato con cura dalla scrittrice, si trova anche la risposta di Antonio Piccone Stella, allora direttore dei servizi giornalistici della RAI e pioniere dell'informazione radiofonica e poi televisiva, destinato egli stesso a lasciare l'azienda nel 1962 per un insanabile conflitto con Ettore Bernabei. Nella lettera, preso atto delle dimissioni della «signora Morante»³⁴ nonostante i «chiarimenti verbali»,³⁵ Piccone Stella scrive: «la funzione della R.A.I., anche nelle cronache degli spettacoli, è più informativa che critica, mentre le Sue conversazioni erano più critiche che informative»;³⁶ dopodiché aggiunge un'ambigua spiegazione, che molto ha della motivazione ufficiale:

³⁴ A.R.C.52.IV.5/1-9.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Nessuno ha mai avuto intenzione di ledere la Sua libertà di giudizio e tanto meno di offenderla. Infatti Lei stessa ammette di non aver ricevuto, in due anni, il più piccolo accenno di sollecitazione o pressione.

Ma è difficile sostenere che, per consentirLe la libera espressione delle Sue opinioni, la Radio dovesse continuare a trasmettere critiche sostanzialmente negative sulla maggior parte dei film e degli artisti italiani.³⁷

Si comprende quindi che, dalla parte della RAI, il caso di *Senza bandiera* sia stata la cosiddetta goccia che fa traboccare il vaso. Né stupisce che Morante, giustamente risentita, abbia messo definitivamente termine al suo incarico rifiutandosi di cedere alla postura ricattatoria dei vertici dell'azienda: «un'accusa simile, diciamo così, postuma, ha troppo evidentemente l'aria di una *parata* assai facile. Il che, siamo giusti, non è neppure, per dirla come gli Inglesi, troppo *fair-play*». ³⁸

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

Breve storia redazionale del *Ballo dei sapienti* di Maria Corti

VIRNA BRIGATTI

Abstract

*This essay reconstructs the editorial history of *Il ballo dei sapienti* by Maria Corti (Mondadori, 1966) through the study of archival materials preserved at the Fondazione Maria Corti and the Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. The analysis of the different drafts, readers' reports, and correspondence with Vittorio Sereni and Niccolò Gallo sheds light on the publishing dynamics that shaped the novel's genesis, highlighting the negotiation between experimental impulses, market expectations, and series identity. Particular attention is devoted to the representation of student slang and to the stylistic revision that resulted in a "rapid language," the outcome of a conscious process of textual reworking. The case of *Il ballo dei sapienti* thus emerges as a significant example of editorial philology and of the negotiation between authorship and cultural mediation in the 1960s.*

Keywords

Maria Corti, editorial philology, editorial history, authorial variants, student slang.

Il ballo dei sapienti, inserito nella collana I narratori italiani nel 1966, è l'unico titolo pubblicato per la casa editrice di Arnoldo Mondadori da Maria Corti in quanto autrice di narrativa. Mai più ristampato per sua esplicita volontà, aveva ricevuto una buona attenzione da parte dei lettori, non solo grazie alla notorietà già ottenuta presso Feltrinelli nel 1962 con *L'ora di tutti*,¹ esordio romanzesco della studiosa, ma anche per caratteristiche sue specifiche. Il libro infatti intercettava una importante trasformazione della società contemporanea, andando a osservare da vicino e dall'interno, grazie alle esperienze personali e

¹ Milano, Feltrinelli. «Della filologa e scrittrice Maria Corti, Feltrinelli pubblicherà oltre a *L'ora di tutti* (che dopo il successo ottenuto con due edizioni in "Biblioteca di letteratura" continuerà a uscire dal 1977 in "Universale economica") anche *Metodi e fantasmi*», Roberta Cesana, "Libri necessari". *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Unicopli, 2010, p. 292.

professionali di insegnante della scrittrice, come gli adolescenti dell'epoca modificavano il proprio modo di esprimersi in rapporto all'affermazione della propria identità generazionale. Questo campo di indagine entrava per altro in dialogo con alcuni fatti di cronaca di quell'anno, in particolare con il processo, avviatosi il 16 marzo 1966, contro alcuni studenti del liceo classico Parini di Milano, redattori del giornale scolastico «La Zanzara», accusati di oltraggio alla morale pubblica e poi assolti. A questo caso fa riferimento anche Eugenio Montale recensendo il volume di Maria Corti su «Il Corriere della Sera» il 27 marzo 1966² e associando alcuni comportamenti di una delle protagoniste della trama alle questioni che avevano fatto gridare allo scandalo. Sul periodico studentesco di una delle scuole più prestigiose d'Italia, infatti, era stata data voce a ragazze che parlavano di contraccezione e libertà sessuale.³

Il ballo dei sapienti reca un finito di stampare dello stesso marzo 1966, dunque si tratta di fortunata coincidenza, ma proprio tale coincidenza dà la misura di quanto Maria Corti sia stata sensibile e attenta a captare l'agitazione del proprio tempo storico e politico, così come l'inquietudine delle menti dei suoi allievi. Eppure nel romanzo, nonostante le tre storie d'amore intrecciate tra liceo e università (un liceo che è ricalcato sul Beccaria di Milano, una università collocata a Bobbio ma a immagine dell'ateneo pavese),⁴ non è la trasformazione della morale, dei sentimenti o dei costumi sessuali ad essere interrogata: al contrario le dinamiche latamente erotiche sembrano piuttosto servire come binari – non particolarmente avvincenti, benché nell'insieme delicate o forse per quegli anni ancora trasgressive – al fine di sostenere la necessaria presenza di una diegesi, a fronte però di una ispirazione che risponde ad esigenze ben più complesse. Maria Corti lo sostiene in più occasioni e lo aveva dichiarato anche all'editore nel momento in cui consegna il dattiloscritto per la lavorazione editoriale.

² E. Montale, *Il Ballo dei sapienti*, «Corriere della Sera», 27 marzo 1966; ora in G. Guerra, *Maria Corti. Voci, canti e catasti*, Novara, Interlinea, 2000, pp. 95-96.

³ Sulla vicenda è tornata l'attenzione negli ultimi anni e se ne trova traccia su alcune testate on line: cfr. Alessandra Gissi, *16 marzo 1966: Scoppia il caso «la zanzara»*, «Il Mulino. Rivista di cultura e politica», 16 marzo 2020 (<https://www.rivistailmulino.it/a/16-marzo-1966>) e in un servizio video pubblicato sul sito de «La Repubblica» (https://milano.repubblica.it/cronaca/2016/02/12/video/i_50_anni_della_zanzara_con_il_sesso_scandalizzato_zammo_litalia-422910127/).

⁴ Maria Corti, come noto, nei primi anni Sessanta terminava le proprie esperienze di insegnamento liceale al Beccaria di Milano, per inserirsi stabilmente nel contesto accademico, in particolare all'università di Pavia, dal 1964.

Occorre però procedere con ordine.

Sappiamo da alcune sue affermazioni della metà degli anni Novanta che il passaggio alla casa editrice Mondadori fu dovuto a una proposta diretta da parte di Vittorio Sereni:⁵

Poco dopo l'uscita dell'*Ora di tutti*, Sereni una sera, in casa di Mimma Mondadori, mi invitò a dare il successivo testo di narrativa a lui per la Mondadori.⁶ La cosa mi fece molto piacere perché in quel momento la Feltrinelli, tutta presa dal movimento della neoavanguardia, si occupava poco della collana "Biblioteca di letteratura" diretta da Giorgio Bassani, dove non solo era uscito il mio testo, ma poco dopo *Libera nos a malo* di Meneghello. Allorché vinsi il premio Crotone nel gennaio 1963, con giuria presieduta da Giacomo Debenedetti, mi colpì che non c'era uno straccio di impiegato a rappresentare la casa editrice alla cerimonia. Al momento quello che contava era il gruppo di ben trentaquattro scrittori, rappresentati nel volume feltrinelliano *Gruppo 63. Critica e teoria*.

Sono anche particolarmente grata all'amico Vittorio Sereni, perché alla mia consegna del dattiloscritto intervenne personalmente leggendolo e consigliandomi alcuni tagli e spostamenti che giovarono al libro.⁷ Quanto a Niccolò Gallo, era un uomo mirabile per cultura

⁵ «A quell'epoca io pubblicavo da Feltrinelli. È stato il mio amico Vittorio Sereni che m'ha detto: "no, questo tu lo dai a me". E io l'ho dato» (Maria Corti, *I due mondi della scrittura*, in *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini, Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 41-56: 54).

⁶ A conferma di questa affermazione si trova conservata presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Editore (FAAM), Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore (AME), Sezione Segreteria editoriale autori italiani, Fascicolo Maria Corti (d'ora in poi citato come: AME, Segr. ed. autori ita, MC) una lettera manoscritta autografa di Maria Corti a Vittorio Sereni, datata 5 dicembre 1963, in cui si dice che viene inviato «copia del paragrafo del mio contratto riguardante il prossimo romanzo») questa lettera testimonia che l'accordo fu stabilito "a priori", indipendentemente dalle caratteristiche del libro che l'autrice avrebbe poi effettivamente scritto.

⁷ «Devo riconoscere che Sereni quando l'ha letto mi ha anche suggerito alcuni spostamenti, e m'ha detto una cosa molto giusta: "ha un unico difetto, che è un po' troppo pieno di personaggi. Forse potevi metterne meno". Comunque l'ho pubblicato» (Corti, *I due mondi della scrittura*, cit., p. 54). In merito all'attività di letterato editore di Vittorio Sereni e alla sua capacità di intervento nella fase redazionale delle opere letterarie si rimanda almeno agli studi fondativi di questa prospettiva nei confronti del suo lavoro intellettuale: Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, 2000; Alberto Cadioli, *Vittorio Sereni editore di poesia*, in *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 193-214. Si veda poi anche, in rapporto a quanto indicato nella stessa dichiarazione di Corti, Gian Carlo Ferretti, *Caro Niccolò, caro Vittorio. Storia di un sodalizio*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 317-325 e, in dialogo con la presente indagine: Luca Daino, *Come nasce un libro di poesia? Fortini, Bassani e Sereni editori di poeti*, «L'ospite ingrato», 6 aprile 2011, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/come-nasce-un-libro-di-poesia-fortini-bassani-e-sereni-editori-e-poeti/>. Il contributo di Daino pone per altro in esergo la seguente citazione: «Ma c'è tutto un "sommerso", composto, oltre che di rifiuti, di progetti non realizzati, o di censure, auto-censure, editing, che

e finezza intellettuale, un lettore quale ce ne sono pochi oggi nelle Case editrici.⁸

Grazie alle carte di archivio, sia quelle conservate a Pavia presso la Fondazione Maria Corti, sia quelle conservate a Milano presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, è possibile ora conoscere alcune tappe importanti del percorso del testo all'interno della casa editrice e introdurre alcune osservazioni sulla sua storia redazionale.

Si può innanzitutto partire da considerazioni essenziali sulle caratteristiche delle due diverse sedi editoriali in cui Maria Corti ha pubblicato i primi romanzi e verificare in che modo sia avvenuto il suo ingresso in Mondadori. Infatti, sebbene l'autrice avesse già raggiunto efficacemente una ampia comunità di lettori, almeno di cosiddetti *lettori forti*, nel momento in cui si affidava a Mondadori l'incontro con il largo pubblico si poneva sicuramente come una sfida più impegnativa e anche carica di aspettative che alla prima pubblicazione presso Feltrinelli non si erano probabilmente poste, come quasi sempre accade per i debutti e ancora di più per una scrittrice con un profilo professionale che gravitava intorno all'insegnamento tra scuola e università e una identità autoriale sofisticata, di studiosa e intellettuale di alto livello.⁹

Oltre alle loro diverse identità testuali, infatti, anche le differenti caratteristiche dei due editori possono avere inciso nel determinare la ricezione e la successiva storia editoriale dei primi due romanzi di Maria Corti,¹⁰ così come

possono contribuire a una storia dell'editoria quanto i titoli pubblicati e che in molti casi offrono materia anche per studi di variantistica specificamente editoriale» (Gian Carlo Ferretti, *Introduzione a Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2003, pp. IX-XIV: XII).

⁸ Maria Corti, *Dialogo in pubblico*, intervista di Cristina Nesi, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 112-113. Questa la domanda a cui Corti rispondeva: «*perché dopo L'ora di tutti decidi di cambiare casa editrice e scegli la Mondadori? È solo l'attrattiva di essere inserita nella collana prestigiosa dei "Narratori italiani" o c'è un trait d'union fra la tua decisione e la presenza in Mondadori di Vittorio Sereni come direttore editoriale e di Niccolò Gallo come editor?*».

⁹ Le due identità non troveranno per altro mai una sintesi tra loro, rimanendo fino ad oggi sostanzialmente antitetiche, come fa notare Corti stessa con estrema lucidità: «ringrazio l'amico e collega Gianni Venturi della sua acuta presentazione e soprattutto di aver messo in luce una duplicità della mia natura che procura insieme felicità mentale e un senso doloroso di disagio. Voglio dire che l'alternare attività creativa e filologico-critica mi fa personalmente piacere, ma ciò diventa un dispiacere nei riguardi dell'essere o meno capita dal pubblico. [...] La comprensione che una fosse insieme una scrittrice e una studiosa è difficilmente accolta. Cioè c'è una forma di pigrizia mentale per cui, soprattutto poi trattandosi di una donna – si sa che le donne sono sempre messe in un altro elenco, è vero – ecco, o si è visti come studiosi – un grosso critico, sei un grosso critico, ti dicono – o sei visto come scrittore» (Corti, *I due mondi della scrittura*, cit., p. 42).

¹⁰ *L'ora di tutti* ha infatti continuato ad essere ristampato ininterrottamente e ancora oggi può essere ritenuto una lettura diffusa.

lo specifico contesto di collana: Feltrinelli era un editore operativo da pochi anni e, nonostante la presenza di un prudente Bassani¹¹ direttore della collana¹² in cui apparve *L'ora di tutti*, puntava sulla proposta di testi di tipo provocatoriamente sperimentale, sostenendo – appunto, come già detto – le prove degli autori e dei teorici della Neoavanguardia. Inoltre aveva una sua innata e immediata spregiudicatezza sul piano della comunicazione editoriale, particolarmente vivace sia per quanto riguarda la grafica, la pubblicità e, non ultima, la distribuzione (elementi che creano una interessante contraddizione con le dichiarazioni programmatiche proprio del Gruppo '63). Sicuramente i lettori cui si rivolgeva Feltrinelli erano più dinamici e più disposti al rischio di quelli di Mondadori, che affida per altro proprio ai Narratori italiani, diretti dal 1959 da Niccolò Gallo,¹³ l'obiettivo di confermare l'importanza di alcuni nomi nel panorama letterario contemporaneo. Una collana dunque, questa mondadoriana, per nulla dedicata agli esordienti, quanto piuttosto a scrittori già riconosciuti per la loro capacità di integrare qualità e leggibilità. Il risvolto destro della sovraccoperta del volume del *Ballo dei sapienti*, come quello degli altri volumi di quel periodo, presenta infatti in questi termini il progetto di catalogo:

È la maggiore collana di narratori italiani, la più larga e selezionata, che nella sua varietà riflette le direzioni e gli aspetti essenziali dell'ultima letteratura. Pur mirando, infatti, a costituire una collezione organica ed esemplare, non rinuncia ad accogliere esperienze nuove, che si svolgano sotto il segno della più consapevole qualità letteraria. Articolata in due serie, comprende da una parte i singoli libri di scrittori giunti alla maturità artistica, che esprimano un definito mondo poetico, e dall'altra, nella sezione "Opera di...", la raccolta delle opere degli scrittori più rappresentativi: da Anna Banti a Luigi Bartolini, da Carlo Bernari ad Alessandro Bonsanti, da Dino Buzzati ad Alba de Céspedes, da Enrico Emmanuelli a

¹¹ Su questo giudizio incidono molto gli studi di Gian Carlo Ferretti (G.C. Ferretti, S. Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, Lecce, Manni, 2011 (di Ferretti le pp. 11-78, *Da «Botteghe oscure» al Gattopardo*), riconsiderati ma non smentiti dal volume curato da Massimiliano Tortora, *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

¹² È la "Biblioteca di letteratura", inaugurata nel 1958 da *Il soldato* di Carlo Cassola, portata poi all'attenzione mediatica e di massa, sempre nello stesso anno, grazie al successo da bestseller del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Considerando i titoli del suo catalogo però risulta essere una collana piuttosto eterogenea dato che in questi primi anni di attività ospita il ciclo dei *Segreti di Milano* di Giovanni Testori e nel 1961 pubblica *L'anonimo lombardo* di Alberto Arbasino.

¹³ Sull'attività di Gallo si veda Gian Carlo Ferretti, *Storia di un editor. Niccolò Gallo*, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2015 e ci si permette anche di rimandare a V. Brigatti, *Niccolò Gallo. La ricerca di una militanza*, in *Protagonisti nell'ombra* (Atti del Convegno omonimo, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 26 ottobre 2010), a cura di Gian Carlo Ferretti, Milano, Unicopli, 2012, pp. 77-96.

Gianna Manzini, da Guglielmo Petroni a Guido Piovene, da Vasco Pratolini a Domenico Rea, da Ignazio Silone a Mario Soldati e a Mario Tobino. Nata per offrire quanto di meglio abbia prodotto e produca la letteratura italiana di questi anni, intende sempre più qualificarsi come la più viva e rigorosa collezione di narratori contemporanei.¹⁴

Maria Corti invia dunque il proprio scritto il 14 gennaio 1965, consapevole del contesto nel quale sta provando a inserirsi, come ben manifestato dalla lettera che lo accompagna, rivolta a Vittorio Sereni:

Caro Vittorio,

ieri, tra le altre cose, la signorina Boselli mi ha chiesto come mai non avevo ancora portato a Mondadori il dattiloscritto, come si era d'accordo. Te lo consegno, nella speranza che questo rappresenti il mio ingresso nella grande famiglia mondadoriana. Feltrinelli per ora tace. Comunque io non voglio cedere, qualcosa si potrà ancora trovare: voglio resistere sino alla fine.¹⁵ Intanto mi sono portata a casa la copia del libro data a loro, che ora rimane nelle mie mani.

Nella frase successiva troviamo poi espresso chiaramente il nucleo dell'ispirazione che ha guidato l'autrice nell'elaborazione del nuovo romanzo, il quale conferma quanto già si osservava, ossia che i personaggi sono quasi accessori, tanto quanto le storie d'amore che li vedono coinvolti:¹⁶

Il titolo del romanzo già dice che la protagonista è la cultura; il dramma appartiene ad

¹⁴ Aletta destra della sovraccoperta di Maria Corti, *Il ballo dei sapienti*, Milano, Mondadori, 1966.

¹⁵ Maria Corti fa riferimento ad alcuni disaccordi intercorsi con il precedente editore Feltrinelli su aspetti contrattuali; se ne trova traccia nei fascicoli a lei intestati nel Fondo ALI-Erich Linder, conservato presso FAAM, di qualche anno posteriori: nell'archivio si trovano infatti documenti gestionali relativi ai diritti di quasi tutte le sue opere e curatele dal 1969 al 1983 (data quest'ultima che rappresenta il termine cronologico del possesso) attraverso i quali si può rilevare anche l'importanza del confronto e l'evidente fiducia intercorsa tra la studiosa e Erich Linder. Dei disaccordi con Feltrinelli c'è traccia anche in AME, Segr. ed. autori ita.

¹⁶ A margine è interessante notare che il punto di vista privilegiato resta quello dei protagonisti maschili, benché non manchino passaggi di focalizzazione sulle giovani donne che li affiancano (senza appunto diventare protagoniste essere stesse), consentendo di dare conto dei loro pensieri e sentimenti (anche quelli della moglie tradita del prof. Lanfranchi): si ritrova quindi una voce narrante che accede a e si diffonde su l'interiorità di tutti i personaggi, ma questa voce non è orientata programmaticamente a inserire il racconto nel campo della letteratura femminile, tanto meno femminista. Eppure, si può sostenere, questo romanzo non evade affatto – come già indicato – la complessità dei cambiamenti nel costume contemporaneo. Questo per altro in piena coerenza con le dichiarazioni pubbliche di Corti: «non ho mai creduto un giorno alla scrittura femminile [...]. Prendiamo le scrittrici vere, le grandi. Vediamo che non esiste la letteratura al femminile. Esiste nelle scrittrici di secondo e terz'ordine. In quelle sì, esiste, perché diventa uno stile un po' sentimental patetico. [...] Che poi cosa vorrebbe dire scrittura al femminile? Io credo con Madame de Staël che il cervello non ha sesso» (Corti, *I due mondi della scrittura*, cit., pp. 53-55).

essa più che ai personaggi. È ancora, come l'altro, un libro corale, anche se contiene delle singole storie di uomini.

E vi è quel gergo studentesco di cui parlo nell'articolo di Paragone, simbolo di una polemica dei giovani verso la lingua della scuola e che a me pare piuttosto significativo e a cui nessuno scrittore ha ancora fatto caso.

Non ti cerco oggi per non disturbarti.

Grazie di tutto e un carissimo saluto,

Maria¹⁷

Sull'articolo pubblicato per «Paragone»¹⁸ si tornerà a breve. Intanto si segnala che, a questa altezza cronologica, il romanzo si intitola *Minerva in croce*, come indicato anche nel parere di lettura redatto immediatamente, nello stesso gennaio,¹⁹ attraverso il quale si ha la possibilità di misurare in termini più concreti la sfida comunicativa che comportava il confronto con Mondadori:

MARIA CORTI, *MINERVA IN CROCE*, LETTORE M.T. GIANNELLI²⁰

Il romanzo è di impianto tradizionale, anche se il succedersi di piani linguistici differenti può suggerire la dimensione dell'opera aperta. Per tradizionale intendo di prospettiva univoca, accentrata nell'occhio dell'autrice. La quale trae dalla propria memoria culturale sia l'oggetto della narrazione (la storia, i problemi scolastici, l'immagine di una città), sia un affetto insieme disincantato e rianimante per questa sua realtà conquistata nel profondo.

La scena del romanzo è un ginnasio milanese, un edificio bianco che compare nelle nebbie di una mattina d'autunno, e resta alla fine vuoto e come sospeso nella limpida luce di giugno, al termine di un anno scolastico. Conosciamo una classe, alcuni ragazzi in particolare, il Foschina, il Mattei, e alcuni professori. Gli eventi propriamente detti, in verità gracilissimi, sono tre storie d'amore: due professori per due ex allieve, e il Foschina per una com-

¹⁷ Maria Corti a Vittorio Sereni, 14 gennaio 1965, ms, inedita, in AME, Segr. ed. autori ita., MC.

¹⁸ Maria Corti, *Il parlante come protagonista*, «Paragone», n.s., n. 176 (Letteratura), agosto 1964, pp. 94-100: si tratta di una recensione alla prima edizione del 1963 del volume di Benvenuto Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica. Introduzione alla linguistica storica* (Torino, Einaudi); lo scritto, sottoposto a lieve revisione, viene proposto poi in Maria Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 121-129 e successivamente ripreso e inserito invece in una argomentazione più lunga e articolata nell'*Introduzione* alla seconda edizione del saggio di Terracini (Torino, Einaudi, 1970, pp. 2-31).

¹⁹ Sul parere è indicato che il testo è stato consegnato a Vittorio Sereni il 17 gennaio 1965 che si tratta di un dattiloscritto di 318 pagine).

²⁰ Maria Teresa Giannelli, «funzionario mondadoriano, editor della narrativa italiana fino alla metà degli anni Sessanta» (cfr. *Il mestiere di leggere. La narrativa italiana nei pareri di lettura della Mondadori (1950-1971)*, a cura di Annalisa Gimmi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori - il Saggiatore, 2002, p. 48).

pagna di classe. Il primo amore, delicatamente tratteggiato, finisce con la rinuncia del tremebondo prof. Lanfranchi, dopo un'orgia di voluttuosi cavilli morali, da vero intellettuale. Il secondo amore finisce anch'esso, in un grasso matrimonio. Il terzo, il più "bello", anche se il personaggio della ragazza bruciata è di uno stantio che va in polvere a toccarlo, dura trionfante come la vita, la scuola, la nebbia, grazie al Foschina che non studia ma ha una volontà di ferro. Intramezzati a queste tre storie ci sono concorsi universitari, lezioni, gite scolastiche, pretesti a divagazioni erudite dell'autrice, qualche tentativo di rendere Milano nei suoi ritrosi incanti. Le occasioni non mancano per denunciare la corruzione del sistema scolastico, e anche un sincero attaccamento alla scuola come pedagogia attiva. L'idea guida del romanzo è appunto la reazione del giovane alla scienza in senso lato, la seduzione che questo esercita sugli adulti, le difficoltà che ne derivano.

La cosa che stupisce, in questa lettura, è la incredibile ingenuità di una scrittrice che, a una analisi extra moenia, risulta acuta, intelligente, personale. Il precedente romanzo *L'ora di tutti*, benché parecchio gratuito, tutto sommato si salva per lo sforzo costante della fantasia, per quell'aria di elegante divagazione che non richiede troppe verifiche. Qui, in medias res, l'abbandono al convenzional-sentimentaleggiante, persino al bluff, distoglie subito il lettore dalla fiduciosa attesa creata dalle primissime pagine. Per bluff intendo, tanto per cominciare, la riesumazione, davvero impresentabile, di quel gergo dei giovanissimi, che oltre a essere arrivato ai sottorotocalchi, è del tutto fasullo come esponente sociologico, perché ragazzi che parlano davvero così nessuno ne ha mai conosciuti. Oltre a ciò, quella serie artificiosa di battute, di spiritosaggini ginnasiali, appartenenti a un repertorio saccheggiatissimo. (Questa povertà di mezzi mortifica ogni tensione trasfiguratrice). Il difetto di uno "spirito" obbligatorio investe anche le parti serie del romanzo: le manovre dei docenti, i retroscena delle famiglie. Si salva solo, come presa diretta sulla realtà, qualche momento del Foschina che scopre l'amore, e la storia dell'idillio del Lanfranchi, per una nota dolente, vagamente deamicisiana, ma genuina (e temo questo sia il margine di possibilità della Corti narratrice).

Anche qui, come nel romanzo precedente, null'altro che una aggraziata retorica. Evidentemente, mancando una tendenza istintiva al romanzo, molto talento dell'autrice viene sciupato. Non c'è una necessità precisa che tenga insieme le trecentodiciotto cartelle di ambiente pedagogico. Di qui il modo ondeggiante, difforme, gli smarrimenti, gli errori di gusto non giustificati da una forza attraente più profonda. A parte i molti dubbi sul merito, il romanzo non mi pare offra molte possibilità sul piano commerciale.²¹

Questo giudizio è particolarmente severo e colpisce l'operazione di Corti, proprio dove nasceva la sua ispirazione, in più modi. Il primo, che può dirsi un sostanziale fraintendimento: l'idea che «protagonista è la cultura», come indicato nella citata lettera a Sereni del 14 gennaio, non viene percepita con la

²¹ Gennaio 1965, dattiloscritto, in AME, Segr. ed. autori ita., MC, inedito.

complessità che si intuisce essere nelle intenzioni della scrittrice; quanto affermato dalla collaboratrice editoriale, cioè che invece «l'idea guida» sia «la reazione del giovane alla scienza», pur facendo parte del libro, rende riduttiva la dimensione intellettuale che lo sostiene.²² Il secondo elemento che non viene minimamente colto, restando forse sottinteso nella vaga espressione «divagazioni erudite dell'autrice», è la descrizione minuziosa, perfida e sarcastica, delle dinamiche scolastiche e soprattutto accademiche, della loro capricciosa precarietà, dei loro ricatti, delle loro fatiche. L'ironia che avvolge il racconto di quanto accade in particolare durante il convegno – definito *il ballo dei sapienti*, da cui il titolo poi definitivo – al quale partecipa il giovane cultore della materia, Ambrogio Beretta, aspirante ricercatore, protagonista del «secondo amore» di cui si legge nel parere di lettura, e relatore per la prima volta in una delle varie sessioni, può effettivamente essere apprezzata solo da chi conosce da dentro quella realtà, quelle tensioni, quegli umori. Anche i dialoghi su questioni strettamente metodologiche, tra filologia, critica letteraria e storia della lingua, sono chiaramente una preziosità per pochi.²³ La reazione dell'estensore del giudizio di pubblicabilità per Mondadori, non riuscendo nemmeno a nominare questi aspetti e nemmeno il nome e cognome del personaggio che li veicola (lo fa invece per gli altri due), rappresenta in modo efficace l'effetto che il romanzo avrebbe verosimilmente potuto generare sul lettore comune.

Ma non basta. Un ulteriore punto di fraintendimento, ma anche di attacco, coinvolge la resa sulla pagina scritta della neonata varietà linguistica giovanile, del gergo studentesco, che viene giudicato «fasullo», sganciato da dati di realtà empirica. Eppure questo è del tutto insostenibile, sia perché era evidente che

²² Questa affermazione può essere sostenuta sulla base del fatto che il romanzo edito, su cui è possibile esercitare la critica, benché risultato di una importante revisione (come poi si dimostrerà), non è stato alterato nelle impalcature diegetiche presentate dal riassunto di Giannelli.

²³ Si legga ad esempio il seguente passaggio: «Il professor Chiambretto prova un sotterraneo, impaziente risentimento verso i filologi, simili a individui che vivano in grosse borgate o in cittadine di provincia, dediti a un mucchio di piccole sciocchezze artigianali. Per lui scrivere un saggio critico è una forma di personale oblazione, in cui offre stilizzato il suo incontro dolce e patetico con gli spiriti dell'opera d'arte; la quale è presso a poco come una bella donna d'altri tempi, con un ventaglio di piume a struzzo e un candido décolleté ornato di perle. Le bacia la mano, le sorride, la invita alla danza. Critica tersicorea» (Corti, *Il ballo dei sapienti*, cit., p. 199). E anche il seguente scambio: «“Vede” continua a scampanare Chiambretto “c'è stato un gran ciclone nella cultura postbellica, dopo che la letteratura è diventata il *garden-party* per i filologi [...] Lei è giovane” la voce ha preso un tono cattivo, autoritario “e ha tutta una carriera da fare. Io sono pronto ad aiutarla, anche agli effetti concorsuali, ma vorrei che tenesse conto di quanto le ho detto, non navigasse troppo sulla spuma dell'onda filologica, dei metodi cosiddetti scientifici. Cautela, cautela, mi spiego?”» (ivi, pp. 200-201).

Maria Corti aveva ascoltato i propri studenti parlare quotidianamente, sia – ora possiamo aggiungere – perché le carte del suo archivio personale testimoniano lo studio e la ricerca intorno a questa registrazione del parlato adolescenziale, per altro esattamente nel modo in cui lei stessa racconta di avere fatto:

Mi ero documentata direttamente interrogando vari studenti del Beccaria. Mi ero addirittura creato un piccolo glossario e una raccolta di fraseologia; il linguaggio colto e tradizionale della scuola si fondeva con espressioni addirittura gergali e l'operazione, ben cosciente nei ragazzi, era frutto di un atteggiamento mentale trasgressivo e abbastanza ironico.²⁴

Il glossario, o almeno una parte di esso, è effettivamente conservato tra le carte dell'autrice nella Fondazione di Pavia sotto forma di appunti manoscritti su fogli comuni, poi riordinati in dattiloscritto: è un elenco di parole, brevi frasi e costrutti sintattici che sono ordinati come lemmi di un dizionario privato, con accanto la corrispettiva traduzione in un italiano "standard" o "adulto".²⁵

Inoltre, viene qui anche spiegata la ragione della mancanza di nuove edizioni del testo, al di fuori di una immediata ristampa l'anno successivo:

Devo postillare che proprio la situazione, così segnata dal tempo, del linguaggio studentesco mi ha indotto a non lasciar ristampare il romanzo se non l'anno dopo della pubblicazione. Ne ho fermate le ristampe al 1967, nonostante varie richieste, dovute anche all'articolo di Montale sul «Corriere della Sera» del marzo 1966. Il linguaggio degli studenti nelle medie e superiori è profondamente cambiato, forse in peggio; comunque è cambiato. Allora delle due una: o lasciare il testo non ristampato finché il linguaggio studentesco perda il carattere di mobile vecchio e assuma quello di mobile antico o ritoccare tale linguaggio togliendogli quanto contiene di datato. Adesso in parecchi mi dicono che dopo trent'anni quel linguaggio è così lontano dalla realtà d'oggi da essere documento storico. Vedrò. Non mi sono ancora decisa.²⁶

²⁴ Corti, *Dialogo in pubblico*, cit., p. 114.

²⁵ Nel fascicolo COR.3.2/2 del faldone dedicato al *Ballo dei sapienti* conservato presso la Fondazione Maria Corti di Pavia (d'ora in poi FMC), si trovano infatti 5 fogli dattiloscritti, intitolati PICCOLO DIZIONARIO DEL GERGO SCOLASTICO e altri appunti che testimoniano il suo attento lavoro di auscultazione del parlato.

²⁶ *Ibidem*. Questa la domanda: *Nel tuo romanzo gli studenti usano una sorta di gergo studentesco. So che il testo è stato utilizzato da alcuni linguisti come testimonianza della fase anni Sessanta del linguaggio studentesco. Sei arrivata a questa fedele riproduzione linguistica documentandoti? Seguendo cioè un'abitudine che indirettamente sveli in Voci dal Nord Est: «Marta consigliò Frank di prendere sempre nota delle esperienze subacquee e rubricarle»*. Maria Corti tornerà sul testo a fine anni Novanta e la revisione sarà così profonda e radicale da dare esito a una nuova opera, *Le pietre verbali*, Torino, Einaudi, 2001. Questa operazione è nota (si veda ad esempio: Giorgio Nisini, *Le rivisitazioni del*

Ad ogni modo, la pur accurata e documentata operazione stilistica e linguistica non convince colei che per mestiere interpreta il gusto dei destinatari dei libri Mondadori, suggerendoci una indicazione che forse ha più un valore sociologico che critico, ossia l'ipotesi che effettivamente quel modo di parlare tra adolescenti non fosse ancora percepito come un dato condiviso e conosciuto, quanto piuttosto fosse percepibile solo all'interno di alcune esperienze soggettive e individuali, come ad esempio essere insegnanti o genitori di adolescenti.

Intorno a questa mutata condizione storico-linguistica, proprio nei mesi della consegna del romanzo in casa editrice e dello scambio poi con i diversi referenti per la messa a punto del testo definitivo, Maria Corti stava lavorando e riflettendo,²⁷ come si comprende leggendo il saggio *Il parlante come protagonista* apparso su «Paragone»²⁸ nel 1964 di cui si è detto, ma anche prendendone in considerazione un altro, precedente, del 1963, apparso sulla stessa rivista²⁹ e complessivamente considerando la sua bibliografia coeva.³⁰ L'interesse per queste trasformazioni della lingua d'uso si inserisce dunque nel discorso che Maria

tempo. *Note critiche sul Ballo dei sapienti e Le pietre verbali di Maria Corti*, «Moderna», a. VII, n. 2, 2005, pp. 153-169), ma si intende affrontarla nuovamente attraverso i materiali presenti in FMC, non ancora studiati.

²⁷ In quegli stessi anni si parlò anche in modo consapevole di una *nuova questione della lingua* e, per avvalorare questa affermazione, si può portare il fatto che Maurizio Vitale, riproponendo nel 1971 una nuova edizione del suo volume *La questione della lingua*, edito per la prima volta nel 1960 e varie volte ristampato nel frattempo (sempre per Palumbo Editore, Palermo), inserisce a quel punto una *Appendice novecentesca* (nell'edizione del 1984 alle pp. 613-618). Si fa infatti riferimento a un dibattito importante, i cui contributi principali furono raccolti nella seguente pubblicazione: *La 'nuova' questione della lingua*, saggi raccolti da Oronzo Parlangeli, Lecce, L'Orsa Maggiore, 1969 (poi Brescia, Paideia, 1971, con prefazione di Vittore Pisani e a cura di Giovanni Presa). Anche Maria Corti partecipò allo scambio di opinioni e in particolare furono inseriti in questa raccolta due suoi contributi: Maria Corti, *La lingua e gli scrittori, oggi*, «Paragone», n.s. n. 2-182 (Letteratura), aprile 1965, pp. 5-22 e *La nostra lingua: come funziona*, in *Guida alla lettura e catalogo generale delle edizioni Feltrinelli*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. XXIX-XXXIII; i saggi sono presenti in *La nuova questione della lingua*, cit., rispettivamente alle pp. 322-332 e 333-337.

²⁸ Si segnala per altro che «Paragone» fu pubblicata da Rizzoli fino al 1964, e dal 1965 proprio da Mondadori.

²⁹ Maria Corti, *Prosa: passato e presente*, «Paragone», n.s., n. 162 (Letteratura), giugno 1963, pp. 102-108; poi in Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, cit., pp. 133-140. Anche in questo caso l'articolo muove da una recensione a un volume, *Lingua. Stile e società*, di Cesare Segre (Milano, Feltrinelli, 1963), il quale, seguendo le parole della studiosa, aveva posto «una nuova configurazione del nesso tra polemica sociale e polemica linguistica», fornendo anche «un ottimo quadro della situazione novecentesca della prosa» (in *Nuovi metodi e fantasmi*, cit., p. 135).

³⁰ Si veda ancora *Uno scrittore in cerca della lingua*, «L'Approdo Letterario», 27 (1964), pp. 3-20. Inoltre, inserendo la questione in un quadro più ampio, si può aggiungere che nella corrispondenza tra Maria Corti e la casa editrice Mondadori conservata in FMC, serie 7, Mondadori (fascicolo COR7.M/490-COR7.M521), c'è una lettera dattiloscritta, con firma autografa di Raffaele Covi che, il 28 novembre del 1964, le assegnava la direzione dell'inchiesta sui «problemi della lingua» da pubblicare su «La fiera letteraria». Si veda infatti *Come parleremo domani?*, «La Fiera letteraria», n.s., 7 (1965), pp. 6-7; 9 (1965), pp. 6-7; 12 (1965), pp. 6-7.

Corti sta portando avanti in quei mesi, osservando parallelamente anche i fenomeni specificamente letterari e, in questo quadro di riferimenti,³¹ la questione non esclude l'interlocuzione con le strutture dell'editoria,³² perno messo in rilievo anche nella conclusione del contributo su «Paragone» del 1964:

Si chiude questo libro stimolante con la spinta a riflettere su molte cose dell'epoca nostra, epoca essenzialmente di squilibrio tra valori nuovi e tradizionali del linguaggio. In effetti lo "spirito della lingua" per usare una espressione cara al T., perché da lui sentita più gravida di storia e di vita che quella di "sistema della lingua", si sta trasformando, non solo perché si trasforma la civiltà, ma per le vicende sociali della diffusione e penetrazione dell'italiano negli strati inferiori della comunità dei parlanti; l'interclassismo, ci sembra, ridimensiona i termini della questione della lingua. Una remora però è costituita da alcune impostazioni della stessa industria culturale applicata a una civiltà di massa, con la conseguenza di uno standardizzarsi del prodotto linguistico, del costituirsi di un sistema parassita entro un sistema vivo. Di fronte a tale complessa situazione lo stimolo espressivo dell'individuo oscilla tra una doppia polarità, il vecchio e il nuovo, l'usurato e il vivo, estremamente disarmonici tra loro. Donde l'impossibilità per uno scrittore, oggi, di non porsi il problema della lingua; donde la varietà dei tentativi di soluzione [...].³³

Questa affermazione precede, evidentemente, la stesura del parere di lettura di Maria Teresa Giannelli, il quale per altro non è per nulla probabile sia stato condiviso con Corti (o comunque per ora non sono stati trovati dati in tal senso): il giudizio editoriale conferma precisamente una resistenza all'innovazione linguistica, suggerendo implicitamente di adeguare lo sperimentalismo stilistico di Corti a una percepita misura normalizzata della lingua parlata. È verosimile ritenere che su questo punto abbia preso una posizione Vittorio Sereni, mediando e riflettendo sulla necessità di una revisione del romanzo in

³¹ Ci si permette di rimandare al seguente contributo: Virna Brigatti, *Bassani, Feltrinelli e la 'nuova' questione della lingua*, «Griseldaonline», vol. 21, n. 2(2022), pp. 96-112 <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/15549>.

³² Si riparte sempre da Franco Fortini, *Verifica dei poteri* [1960], in *Verifica dei poteri*, Torino, Einaudi 1981 [I ed. Milano, il Saggiatore 1965], pp. 11-26: 11: «I luoghi dell'opinione e del gusto letterario sono stati sorpresi nel giro di pochi anni dall'in-sorgere ed estendersi di forme per noi nuove di industria della cultura che hanno mutato aspetto e funzione ai tradizionali organi di mediazione fra scrittori e pubblico, come l'editoria, le librerie, i giornali, le riviste, i gruppi politici e d'opinione». E ancora: «Oggi una parte essenziale dell'attività critica è invisibile. Le scelte fondamentali si compiono nelle direzioni editoriali, dove confluiscono quei giudizi dal cui equilibrio o squilibrio scaturisce l'atto di politica culturale e commerciale (e insieme di indicazione critica) che è la pubblicazione di una o più opere letterarie» (ivi, p. 16).

³³ Corti, *Il parlante come protagonista*, «Paragone», cit., p. 100; in *Nuovi metodi e fantasmi*, cit., p. 129.

una direzione più rispettosa dei suoi propositi e delle sue ambizioni.³⁴

Pochi mesi dopo, inoltre, mentre si svolgeva un privato (e al momento non rinvenuto tra le carte) confronto con Vittorio Sereni e poco prima delle puntuali osservazioni sul testo che espresse poi da Niccolò Gallo, Maria Corti proponeva altre riflessioni sulla lingua letteraria italiana della metà degli anni Sessanta, sempre su «Paragone», nel numero dell'aprile del 1965:

La lingua letteraria italiana, oggi, è irrequieta: in essa succede qualcosa. Il contraccolpo del progressivo mutarsi di situazione nel settore della lingua parlata non può non agire sul sistema nervoso letterario. Il fatto impressiona l'obiettivo non solo dell'artista, ma del critico, donde i continui riferimenti all'istituto linguistico, alla lingua socializzata e tecnologica, di cui si costella la nostra attuale saggistica. Ma poiché la protagonista del discorso, la lingua italiana degli anni sessanta, esce talora da tali incontri sul piano critico, dominati da un incalzante e astratto *furor* terminologico, equivocamente truccata, sorge l'istanza di far precedere al discorso critico alcune chiarificazioni sui connotati, sulle generalità di costei, la quale si avvia oggi a vivere la sua «ventura delle venture», quella di essere parlata per la prima volta su tutto il suolo della penisola: processo di unificazione non solo in senso orizzontale, ma verticale, in quanto è proprio di questo ultimo ventennio la penetrazione della lingua negli strati inferiori della popolazione, il superamento della secolare realtà linguistica classista, che aveva destinato la lingua unicamente alla *élite* culturale della nazione.

Si individuano spinte dall'alto e dal basso [...].³⁵

Dopo queste ed altre considerazioni di carattere generale, l'intervento porta l'attenzione proprio sulla questione della lingua giovanile:

la lingua parlata italiana, [...] è volta a un ricupero di quanto è stato sacrificato in una fissità di secoli, che fu fissità di una lingua soltanto letteraria e con ristretti confini topografici; a ciò si deve almeno in parte (per altra parte è fenomeno mondiale) l'attuale velocità di consumo delle forme linguistiche, i mezzi vistosi e violenti con cui si attua l'espressività e il ritmo veloce con cui si grammaticalizzano le creazioni espressive. Tipico al proposito il comportamento dei giovanissimi, che sono ovviamente i più sensibili a tale processo: mai come oggi è stato in Italia fecondo e incalzantemente produttivo il gergo studentesco, le cui creazioni rivelano sempre più un'evasione laterale, con sfumatura iconico-allusiva e polemica,

³⁴ Ad esempio, il 16 febbraio 1965, Maria Corti scrive a Vittorio Sereni, parlando di altro, ma dimostrando la fiducia e il fitto scambio che stava intercorrendo tra loro in quel periodo: «Caro Vittorio, / ti accludo la postilla per il mio articolo, autorizzandoti a modificare come meglio ti sembra. Grazie ancora di tutto! Dopo il colloquio di oggi ti ammiro di più, se è possibile, e ti sento più amico. Non affaticarti troppo. / Un caro saluto, / Maria» (AME, Segr. ed. autori ita., MC, ms, inedita).

³⁵ Corti, *La lingua e gli scrittori, oggi*, in *La nuova questione della lingua*, cit., p. 322.

nei riguardi di una certa lingua letteraria su cui si regge da noi la scuola.³⁶

Intanto Maria Corti procedeva dunque a una revisione del romanzo, preparando un nuovo supporto cartaceo che lo accogliesse, poiché un foglio ad uso interno, senza data, ma sicuramente precedente il 10 settembre 1965, segnala che il primo dattiloscritto è rimasto «nell'armadio» della casa editrice «in attesa che l'autrice consegni la nuova versione»:³⁷ come abitudine diffusa in quegli anni, di questo dattiloscritto ci dovevano essere almeno due copie, una consegnata all'editore, l'altra conservata dall'autore (una delle due in genere era una copia ottenuta con la carta carbone).

Il 10 settembre 1965 Sereni scrive a Niccolò Gallo, segnalando che è pronta la nuova stesura (e un altro dattiloscritto):

Caro Niccolò,

il romanzo della Corti ha cambiato titolo. Quello nuovo è *Il ballo dei sapienti*.

Ho qui il dattiloscritto della versione corretta del romanzo, posso mandartelo in esame? Tu hai visto la prima stesura e il tuo parere sarebbe senz'altro utile. Se invece pensi che a leggerlo debba essere Garboli, dimmelo pure senza imbarazzo. Ho bisogno di avere un parere abbastanza sollecito. La Corti mi ha consegnato il testo dicendo "poi andrò a parlare, se necessario, a Gallo". Le ho detto che è meglio che se ne parli tra me e lei: voglio evitarti almeno questa seccatura. Tienimi informato.³⁸

A questo punto Gallo rilegge con estrema attenzione la nuova proposta di Maria Corti³⁹ e il risultato di questa operazione è sintetizzato in una serie di

³⁶ Ivi, p. 324.

³⁷ Cfr. AME, Segr. ed. autori ita., MC. Queste indicazioni sono scritte a mano (con firma non decifrabile) su un dattiloscritto presente nello stesso fascicolo in cui si legge: «MARIA CORTI – MINERVA IN CROCE / Il dattiloscritto è stato inviato in data 17.2.65 a Gallo. / Non risulta che sia stato mai restituito. La data di contratto è precedente a quella dell'invio del testo a Gallo. / Il testo è forse rientrato in mano della signora Maria Corti? / Per quale data è prevista la consegna della stesura definitiva?».

³⁸ Vittorio Sereni a Niccolò Gallo, 10 settembre 1965, AME, Segr. ed. autori ita., MC, ds, inedita. Segue un telegramma di risposta da parte di Gallo, datato 14 settembre 1965, Gallo a Sereni: «RICEVUTO EPXX ESPRESSO MANDAMI FUORI SACCO DATTILOSCRITTI CORTI CHE LEGERXX SUBITO AFFETTUOSAMENTE STOP CORD»; e il dattiloscritto datato 15 settembre 1965, preparatorio di un successivo telegramma di Sereni a Gallo: «Spedisco fuori sacco dattiloscritto Corti stop Grazie di avere accettato di leggerlo stop Affettuosi saluti».

³⁹ «Caro Vittorio, / ti mando come d'accordo i dattiloscritti di Joppolo e di Vigevani. Trattengo invece, per un paio di giorni, *Il ballo dei sapienti* per mettere in ordine alcune note prese leggendo, che ti sottoporro perché tu veda se è il caso di passarle alla Corti» (Niccolò Gallo a Sereni, 22 settembre 1965, AME, Segr. ed. autori ita., MC, ms, inedita).

osservazioni che vengono trasmesse all'autrice.⁴⁰ Mentre sembra essere quasi tutto pronto,⁴¹ un ritardo o fraintendimento legato alla corrispondenza,⁴² pone Gallo nella condizione di rivolgersi direttamente a Maria Corti: la lettera da lui inviata è un'ulteriore preziosa indicazione per ricostruire cosa stava accadendo nell'autunno del 1965 intorno alla preparazione del testo del *Ballo dei sapienti* e fornisce un importante giudizio critico su di esso:

Gentilissima Maria Corti,

mi dispiace che non abbia ricevuto una mia lettera di circa un mese fa, indirizzata in via San Galdino. Fra l'altro, le annunziavo l'invio di un breve elenco di note in margine, che poi ho spedito a Vittorio Sereni insieme al dattiloscritto e che, se non le è già pervenuta, le perverrà senza una parola di saluto né di spiegazione.

Sono appunti che ho preso via via, rileggendo: minimi rilievi e proposte particolari dove mi sembrava di cogliere una sia pur lieve falsatura. Un fatto d'orecchio vedrà, se non un vizio contratto nel tempo per una mania tutta soggettiva di perfezionismo. Insomma, li prenda per buoni solo quando ne è convinta al cento per cento.

Credo, a ogni modo, di aver letto bene "Il ballo dei sapienti", nella chiave giusta. Mi pare si muova sul filo del rasoio del 'parlato' e della grazia e investa in pieno il problema della scuola e dell'università, visto da più angolazioni: il che potrebbe, oltre tutto, favorirne il successo. Debbo dirle che ha fatto un ottimo lavoro, portando tutto, in questa ultima redazione, sullo stesso registro.

Spero che non me ne voglia per l'intrusione.

Non verrà presto a Roma?

Mi abbia con molti saluti e auguri,
suo Niccolò Gallo⁴³

⁴⁰ «Gentile signora, / eccole gli appunti del Prof. Gallo in merito al *Ballo dei sapienti*» (Raffaele Crovi a Maria Corti, 26 ottobre 1965, AME, Segr. ed. autori ita., MC, ds, inedita). Questo breve messaggio è accompagnato, nel fascicolo in FAAM, dalla fotocopia dei foglietti autografi di Gallo, in cui indicando i numeri, pagina per pagina, del dattiloscritto di Corti, sono fornite una serie di proposte di revisione o correzione; i contenuti di questi fogli sono trascritti in appendice.

⁴¹ «Cara Maria, / [...] Gallo dovrebbe averti scritto, e tra qualche giorno riprendere contatto con te per mandare il volume in composizione. Per quanto ne so, il libro ha preso la sua piega definitiva e presenta ogni possibile affidamento per il suo successo» (Vittorio Sereni a Maria Corti, 21 ottobre 1965, AME, Segr. ed. autori ita., MC, ds, inedita).

⁴² «Caro Niccolò, / abbiamo trasmesso a Maria Corti i tuoi 4 fogli di appunti su *Il ballo dei sapienti*. Vittorio mi chiede se hai poi spedito alla Corti una certa lettera che gli sembra di avere visto già pronta: lo hai fatto? Il libro andrà in composizione tra qualche giorno» (Raffaele Crovi a Niccolò Gallo, 26 ottobre 1965, AME, Segr. ed. autori ita., MC, ds, inedita).

⁴³ Niccolò Gallo a Maria Corti, 4 novembre 1965, Fondazione MC Pavia, COR 7.G/13, ms autografa, inedita.

Difficile decifrare pienamente cosa intenda Gallo con «registro», perché pur essendo un termine che abitualmente è applicato allo stile, e verosimilmente questo era stato un elemento cardine affrontato nella fase di revisione, non è così immediato o univoco stabilire a quale livello del testo collocarlo. Gallo infatti nella lettera appena citata usa quel termine a chiusura di una valutazione complessivamente positiva sul risultato raggiunto, ma osservando i suoi appunti si comprende che il suo intervento aveva invece riguardato un aspetto specifico, cioè la coerenza di “tono” tenuta da ciascun personaggio nel momento in cui si esprime verbalmente, sia nel discorso diretto, sia nel discorso riportato dalla voce narrante.

Un primo indizio determinante è dato, nel momento in cui suggerisce di togliere una espressione proprio perché, appunto, «fuori registro»:

p. 4, r. 3 ultima “Pupetta alla Brigitte Bardot”. Mi sembra un po’ facile e un po’ fuori registro. È la sola volta.⁴⁴

Corti accoglie questa indicazione e nel romanzo pubblicato la frase sarà del tutto rimossa, non sostituita con altro, quindi, la frase sul suo dattiloscritto (che per altro presenta una variante interna):

Lei, ~~aria da~~ pupetta alla Brigitte Bardot: “Ma certo, due meno meno.”⁴⁵

diventa:

Lei: «Ma certo, due meno meno».⁴⁶

In questo caso, il «registro» considerato non è quello della voce dei personaggi, quindi dello spazio testuale dedicato alla rappresentazione in atto del gergo studentesco, quanto piuttosto quello della voce narrante, la quale non aderisce alla loro posizione linguistica, se non quando è concesso il discorso

⁴⁴ Niccolò Gallo, appunti per *Il ballo dei sapienti*, in AME, Segr. ed. autori ita., MC, ms fotocopiato. Si veda poi la trascrizione completa in appendice.

⁴⁵ Carta 4, autografo in FMC, COR. 3.2/2; si rimanda all’appendice dove è pubblicata una più ampia porzione di testo.

⁴⁶ Corti, *Il ballo dei sapienti*, cit., p. 13.

indiretto libero.⁴⁷ Gallo, attento a questi dettagli, sembra fare notare esattamente questa stonatura.

Occorre in questa sede fermare qui l'indagine, ma probabilmente è la traiettoria corretta da approfondire, poiché Gallo sta considerando la coerenza stilistica complessiva del romanzo.

Come si potrà poi verificare sul campione testuale proposto in appendice, il lavoro di correzione di Corti infatti non coinvolge esclusivamente – anzi, addirittura molto meno – i dialoghi dei personaggi adolescenti e, allo stesso modo, gli appunti di Gallo considerano trasversalmente ogni aspetto dell'identità testuale del *Ballo dei sapienti*, con un grado di analiticità e raffinatezza molto acuti.⁴⁸

Si arriva così alla fine del 1965: il romanzo è in bozze e tre mesi dopo, nel marzo del 1966, sarà in libreria:

Gentile signora,

dalla redazione mi avvertono che oggi o domani saranno qui le bozze impaginate. Questo significa che lei ha già operato il riscontro del testo e posso archiviare la pratica relativa.

Le restituisco, per scrupolo, un vecchio dattiloscritto della prima stesura de *Il ballo dei sapienti*.⁴⁹

Di questo primo dattiloscritto, quello che era rimasto nell'armadio e su cui Giannelli aveva svolto la sua lettura, per ora, sembra non esserci traccia, sicuramente non è all'interno del relativo faldone conservato presso la Fondazione Maria Corti e non è nemmeno nei fascicoli della Fondazione Mondadori, ma

⁴⁷ In particolare la focalizzazione interna è attuata nella mente del Foschina, protagonista studente di una delle tre storie d'amore. Sono utili due esempi, che per altro introducono i temi giovanili che il romanzo mette in scena: «Ha aperto il libro, cominciato a ripassare. Finché si trattava di legioni che marciavano attraverso montagne, guadavano fiumi, del console che cadeva morto secco nella polvere della battaglia, beh, passabile; benché quel Tito Manlio Torquato, che non esitò a far uccidere il figlio per rispetto della disciplina militare, e quel Decio Mure che si fece ammazzare per consiglio degli àuguri, gli dessero i nervi. Come funzionava la testa di tipi così?» (ivi, p. 150); «Per strada, tornando a casa, Foschina ha considerato che abbracciare il corpo della ragazza era un atto straordinariamente dolce oltre che eccitante; Irmina era la prima ragazza per lui; forse un'esperienza tanto bella perché lei ci sapeva fare; ancora: se lui fosse andato con un'altra, a Irmina non sarebbe importato un cece, mentre l'idea del rovescio a lui dava un fastidio del diavolo, gli dava di menare le mani; e poi una ragazza era un essere misterioso, che faceva felici e infelici insieme. E poi c'era al mondo un sacco di cose che lui non sapeva, e gli toccava perdere un subisso di tempo a scuola per impararne altre buone mille anni fa e che adesso non servivano a un brocco» (ivi, pp. 158-159).

⁴⁸ Tra i suoi appunti, la prima notazione, che commenta le due 'e' consecutive, vale come esempio assoluto di una sensibilità letteraria fuori dal comune.

⁴⁹ Raffaele Covi a Maria Corti, 22 dicembre 1965, Fondazione MC Pavia, COR 7.G/13, ds con firma autografa (in AME, Segr. ed. autori ita., MC è presente la copia ds, senza firma).

l'indagine intorno a questo caso di filologia editoriale è solo agli inizi e non è escluso che altra documentazione possa essere individuata. Fin qui però è già stato possibile ricostruire una fase decisiva della storia redazionale del testo, la quale può ora essere ulteriormente misurata attraverso il confronto tra l'elenco delle correzioni suggerite da Gallo e il testimone (in parte dattiloscritto e in parte manoscritto)⁵⁰ che trasmette il testo a cui esse si riferiscono. In appendice, collocata alla fine di questo saggio, infatti è trascritto l'intero foglietto autografo di Gallo⁵¹ e un estratto dalle prime carte del documento presente a Pavia, il quale presenta una redazione testuale coerente con i suggerimenti di Gallo, ma non è il testimone su cui egli ha lavorato perché non c'è corrispondenza nella numerazione di pagina/carta indicata nei suoi appunti. Quasi certamente il documento conservato a Pavia è l'antigrafo⁵² di un altro dattiloscritto che è stato

⁵⁰ Si tratta di 361 carte, di formato da macchina da scrivere o riconducibile all'A4, in parte interamente dattiloscritte (appartenenti a quella che appare come una continuativa fase di battitura di un testo che aveva sicuramente raggiunto una prima stabilizzazione), in parte interamente manoscritte (che rappresentano invece una successiva fase di revisione e riscrittura, a sua volta continuativa, condotta con lo stesso inchiostro nero), integrate con altre che sono costituite da ritagli di fogli manoscritti incollati sopra alcune parti di testo dei fogli dattiloscritti oppure viceversa, ritagli di dattiloscritto incollati sopra fogli manoscritti. Le parti testuali battute a macchina sono sempre fittamente corrette da interventi a mano, effettuati con la stessa penna con cui sono scritti i fogli autografi; su questi ultimi non mancano correzioni, ma, mentre gli interventi sui dattiloscritti sono chiaramente posteriori rispetto al momento del loro allestimento, le correzioni sui manoscritti sono varianti immediate o ripensamenti che si inseriscono nella stessa fase di elaborazione delle nuove parti del testo. L'insieme di questi materiali attesta almeno due fasi di scrittura, ma una indagine più analitica, potrebbe rivelare ulteriori stratificazioni, soprattutto tra le ultime decine di carte che sono più disordinate e accolgono ritagli di fogli dattiloscritti "volanti" e alcuni foglietti di appunti, su supporti cartacei vari, come pagine di notebook (per un totale, questi ultimi, di 28 "pezzi"). Le carte, nel loro insieme, riportano una numerazione manoscritta che sostituisce in alcuni casi una precedente, anch'essa manoscritta; la numerazione definitiva è consequenziale (con la presenza di qualche carta che ripete il numero della precedente aggiungendo "bis") fino alla carta 133, poi "arretra" a 124 e prosegue linearmente fino a 203; segue a questo punto una carta non numerata, con l'indicazione ms *Parte terza*, e, da qui fino alla fine, la numerazione riparte più volte da 1 o su alcune carte è assente. In questa ultima parte del materiale si ritrova la fine del testo (in rapporto alla redazione presente nell'ultima pagina dell'edizione del 1966) sulla carta archivisticamente corrispondente alla numero 328 (la carta reca invece il numero 312 ms, corretto a matita 318, e poi ancora tutto sostituito da 25 a penna nera); seguono infine le carte disordinate di cui si diceva, tra le quali si rintraccia anche una ipotesi di indice, carica di correzioni e ripensamenti. Su questi materiali, in particolare sull'ultima parte delle carte, ci si riserva di tornare per un ulteriore approfondimento; i dati qui forniti sono quindi da intendersi come indicativi e inevitabilmente provvisori.

⁵¹ Si veda nota 40.

⁵² Dato evidente anche solo considerando l'appunto manoscritto sul margine sinistro della carta 3, in cui Maria Corti segna: «Dopo Londra punto e a capo», che è chiaramente una indicazione redazionale per chi dovrà ribattere a macchina l'intero testo.

mandato in casa editrice e poi affidato a Gallo, cioè del «dattiloscritto della versione corretta» di cui parla Sereni nella lettera del 10 settembre a Gallo.

Lo studio delle carte presenti in archivio è però già significativo nel dare conto della raffinatezza della lettura del collaboratore mondadoriano, come si diceva, oltre che dell'operazione variantistica di Corti. Inoltre, si può accertare che tutti i suggerimenti di Gallo sono stati accolti nel testo pubblicato, tranne alcune indicazioni che coinvolgono i titoli dei capitoli. Rispetto a queste è però evidente, operando un confronto tra i suggerimenti di Gallo e l'indice del volume edito, che le indicazioni del direttore di collana hanno indubbiamente agito nella riflessione dell'autrice, permettendole di arrivare in alcuni casi a una soluzione non identica, ma vicina o "consonante".⁵³ Ad esempio:

APPUNTO DI NICCOLÒ GALLO

Parte prima, 2° direi semplicemente "La costola d'Adamo", 6° "In principio erano i padri"; 7° "Totentanz";

Parte seconda, 5°: "Il numero sette" o qualcosa del genere; 6°: "Giorni (o giornate) di vento"; 8°: "La sfera del pratico"

INDICE VOLUME 1966 p. [301]

PARTE PRIMA

[...]
26 La costola di Adamo
[...]
65 In principio erano i padri
74 «Totenz»

PARTE SECONDA

[...]
150 Il numero vergine
[...]
166 Un gran vento e tre amori
[...]
211 L'altro versante

L'operazione correttoria di Maria Corti interna alle carte autografe, invece, mette in evidenza il sistematico passaggio dal passato remoto al presente (e conseguenti adattamenti degli altri modi e tempi verbali); la realizzazione di

⁵³ Sui titoli dei capitoli e le loro varianti sarà necessario tornare a riflettere in altra occasione, con un ulteriore confronto sulle carte.

una maggiore scioltezza nell'avvio delle frasi e dei periodi e quindi delle situazioni raccontate, alla ricerca di quella che appare una più spiccata leggerezza, se non addirittura rapidità; inevitabilmente poi è anche migliorata la resa mimetica del parlato studentesco che non sfugge all'attenzione dell'autrice,⁵⁴ ma, in modo più che lampante, non è l'unico elemento ad essere posto in discussione.

Osservando le occorrenze di questi interventi si nota immediatamente che il dattiloscritto testimonia una stesura anteriore (verosimilmente la prima-mandata in lettura all'editore) che viene poi aggiornata attraverso le correzioni a mano con penna nera (e più raramente a matita); i fogli o gli inserti manoscritti danno conto invece di una fase di lavoro seriore, contemporanea alle correzioni appena indicate, in cui – ad esempio, ed è il dato più rilevante – i tempi verbali sono già al presente.

Benché al momento questo sembri essere l'unico materiale disponibile per una indagine variantistica,⁵⁵ il lavoro condotto dall'autrice porta le tracce della genuina vocazione maieutica dei due letterati editori che hanno supervisionato la genesi del *Ballo dei sapienti*, entrambi – potremmo dire – filologicamente in rispettoso dialogo con l'autorialità altrui.

Questo attento e meticoloso processo di lettura e commento conduce infine alla messa a punto di un testo letterario che sarà poi presentato ai lettori con le seguenti parole, esito conclusivo del lavoro di Niccolò Gallo in quanto direttore di collana:⁵⁶

Milano, centro e periferia con segreti incanti, e l'appenninica Bobbio permeata di storia, danno le coordinate geografiche del *Ballo dei sapienti*; sulla scena, con lo sfondo di un liceo e

⁵⁴ Si veda ad esempio, la correzione presente alla fine della carta 4, in cui è riscritta una battuta pronunciata da uno degli studenti. Queste le due redazioni: «“Ecco la solita testa d'uovo, i soliti numeri! Non crederai per caso di valere più degli altri perché vivi sempre fra i libri. Dio, che crudeltà mentale!” > “Su, va mica sempre a finire nella metafisica. So anch'io che ti danno della testa d'uovo.”». Si veda poi in appendice.

⁵⁵ I suggerimenti di Sereni non sono purtroppo in nessun modo documentati e potrebbero essere stati dati a Corti, di persona o telefonicamente; occorre però approfondire una indagine nella corrispondenza, che nel lavoro fin qui condotto non ha potuto essere esplorata nella sua integralità.

⁵⁶ Gli scritti editoriali della collana erano abitualmente redatti da Niccolò Gallo (come ricostruito con certezza in rapporto ad altri autori e titoli, come ad esempio Elio Vittorini, Vasco Pratolini e Alba De Céspedes, solo per citarne alcuni) e, benché non ci siano documenti che lo confermino in questo caso, non ci sono ragioni per ritenere che sia stata fatta una eccezione per *Il ballo dei sapienti*; anzi, dato il suo forte coinvolgimento nelle fasi preparatorie è molto probabile che il testo dell'aletta sia stato preparato da Gallo e approvato (o rivisto e/o integrato) dalla stessa Maria Corti.

di un'università si muovono tre coppie di personaggi e un coro di voci spregiudicate. Ricchezza di temi e perfetta orchestrazione inducono a superare qualunque lettura unidimensionale di questo sorprendente romanzo: nel senso, poniamo della trama amorosa, o del pamphlet antiaccademico, o dei "ricordi di scuola". La Corti ha visto sofferenze, speranze, problemi degli uomini d'oggi attraverso i suoi personaggi: lo studente Foschina, che anela a una intelligenza diretta, non convenzionale delle cose, scopre se stesso nel primo incontro con la passione e i sensi; gl'insuccessi del critico Beretta, spaesato tra le cabale universitarie, si confondono con le amarezze d'un matrimonio scolorato dall'avventura alla piattezza borghese; Lanfranchi, intellettuale generoso e patetico, brucia tra le perplessità un possibile amore. Punto di riferimento continuo è dunque la cultura, pettine per i nodi della convivenza civile, riscatto contro eventuali umiliazioni dell'uomo. Così il linguaggio veloce, ellittico della narrazione si condensa a tratti in quadri evocativi ironicamente ammiccanti al passato, e si scatena invece nei fitti dialogati gergali e impietosi degli studenti, che chiudono le tre parti in cui è strutturato il romanzo e ne esaltano la sostanziale e controllata vitalità.⁵⁷

In particolare colpisce l'aver sottolineato, in questo scritto editoriale, il «linguaggio veloce»: questa espressione si può infatti associare in modo coerente e compiuto alle caratteristiche della campagna correttoria condotta da Corti sulle carte presenti in archivio, qualora si volesse tentare di descriverla secondo un suo asse portante e privilegiato. Questa considerazione parte indubbiamente dalla scelta di presentificare l'azione, attraverso la scelta di tempi e modi verbali, ma anche dalla riscrittura di alcune frasi e la risistemazione della sintassi. Si vedano le correzioni su questo breve brano appartenente alla porzione di testo trascritto in appendice:

~~"Grazie tante." Il ragazzetto sfrecciò~~^{Sfrecciare del ragazzo} verso via Poliziano e corso Sempione; ~~che in quell'attimo coi loro~~^{intorno a Lanfranchi appiedato} casoni di otto piani e relativi scaldabagni, frigoriferi, lavatrici, apparecchiature ad aria condizionata, ~~diedero a Lanfranchi un'impressione del tutto spiacevole e deprimente~~^{qua e là qualche *****}.⁵⁸

Come esercizio di lettura diamo le due versioni separatamente:

"Grazie tante." Il ragazzetto sfrecciò verso via Poliziano e corso Sempione; che in quell'attimo coi loro casoni di otto piani

e relativi scaldabagni, frigoriferi, lavatrici, apparecchiature ad aria condizionata, diedero a Lanfranchi un'impressione del tutto spiacevole e deprimente.

⁵⁷ Risvolto sinistro della sovraccoperta dell'edizione I Narratori italiani Mondadori 1966.

⁵⁸ Carta 3, autografo in FMC, COR. 3.2/2; si rimanda all'appendice.

“Grazie tante.” Sfrecciare del ragazzo verso via Poliziano e corso Sempione; intorno a Lanfranchi appiedato casoni di

otto piani e relativi scaldabagni, frigoriferi, lavatrici, apparecchiature ad aria condizionata.

La differenza è evidente e vale come campione di un preciso cambiamento della volontà stilistica di Maria Corti, volontà che può essere ulteriormente verificata sul testo che qui è proposto in appendice e che rappresenta solo l’avvio di una indagine che si presenta molto promettente, data la preziosità dei documenti archivistici presentati e del potenziale critico che possono sprigionare.

Appendice

Si dà qui di seguito la trascrizione degli appunti redatti da Niccolò Gallo per la revisione del *Ballo dei sapienti*. Tali appunti, inviati a Maria Corti,⁵⁹ sono conservati sotto forma di fotocopia dei fogli manoscritti autografi di Gallo (la cui grafia è assolutamente riconoscibile) nel fascicolo Maria Corti conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, sezione Segreteria editoriale autori italiani.

Indice_	modificherei ancora alcuni titoli di capitolo: quelli un po' troppo detti che, in quanto tali, perdono una porzione di qualità ironica. Debbono suggerire, proporre, appena, un tema. Per esempio: Parte prima, 2° direi semplicemente "La costola d'Adamo", 6° "In principio erano i padri"; 7° "Totentanz"; Parte seconda, 5°: "Il numero sette" o qualcosa del genere; 6°: "Giorni (o giornate) di vento"; 8°: "La sfera del pratico"
p. 2, r. 12	toglierei la "E" che è giusta come introduzione al fiabesco, ma spegne un po' l'effetto "e" di p. 3, in pieno climax di reverie (rr. 5 e 20)
p. 3, r. 3	non le pare che sarebbe meglio, ritmicamente, "qui sta il punto"? Che, del resto, è più corsivo, più parlato.
p. 4, r. 3 ultima	"Pupetta alla Brigitte Bardot". Mi sembra un po' facile e un po' fuori registro. È la sola volta.
p. 21, r. 10	Eliminerei la relativa "la quale non prendeva l'ascensore".
p. 25 r. 16	non direbbe "Se andasse...? Come nelle battute che seguono?"
p. 28 r. 1	(era) x?
p. 35, r. 18	"scatola di acciughe ecc... alla Standa?" è un po' troppo pensata e colorita. Dovrebbe essere più rapida, più scattante, come immagine nella mente di Foschina.
p. 36, r. 3	non direbbe: "Ecco che cos'è...?"
r. 21	Forse toglierei: "quel benedetto". Cfr. p. 23 r. 16 "questa benedetta è un", nei pensieri di Lanfranchi, che va bene. Non mi pare sia molto del vocabolario di Foschina (di suo padre, sì: cfr. p. 38, r. 6 ultima)
p. 37, r. 6	verso la fine ha corretto in chilometri (p. 295)
" 14	era ... si era
" 3 ult.	Mi pare un po' facile
p. 39 r. 9	Proporrei un presente: "ha"

⁵⁹ Fogli allegati al ds della lettera del 26 ottobre 1965 di Raffaele Covi a Maria Corti presente in FAAM, AME, Segr. ed. autori ita., MC (vedi nota 34).

- p. 41 rr 15-16 non le pare che starebbe meglio: “la ragazza avanza e con iniziativa...”
Ho l’impressione che “come una libellula” non sia abbastanza ironizzato
- ivi, r. 7 alt. se dicesse “attende”?
- p. 42, a metà non toglierebbe il “molto”?
- p. 45, r. 4 anche qui, da uniformare chilometri
- p. 46, rr. 16-17 forse starebbe meglio senza il riferimento alla poesia di oggi (che poi non è più nemmeno tanto vero). Note del genere stanno in bocca alla professoressa all’inizio dell’anno scolastico (nei romanzi moderni), o a Matilde Lanfranchi (fine di p. 52)
- p. 53, r. 3 mi pare un po’ forte per Lanfranchi. Non preciserei
- p. 55 alt. Toglierei il “lui”
- p. 62 Forse sarebbe da togliere “tipo dalla natura più rara”
- p. 63 Non eliminerebbe uno “in quella”? (rr. 10 e 22)
- p. 65, r. 7 Toglierei “sodo”.⁶⁰
- p. 87 r. 6 ult. La replica di Monaldi, forse, è un po’ insistita. Non le pare stia meglio chiudere sulla battuta di Beretta?
- p. 91 r. 4 ult. La battuta di Beretta suona piuttosto scanzonata: è giusto che sia così? Non somiglierebbe più a Beretta, per esempio, un “Veramente...”?
- p. 92 r. 7 ultima Direi più semplicemente “Beretta lo guarda allibito”. Per lo stesso costruito cfr. pp. 87, r. 17 e 90, r. 10
- p. 94 se togliesse “Evidentemente non aveva fame”? Non basta “paghi dell’eccidio”?
- p. 96 r. 10 ult. È una proposta.
- p. 98 r. 1 Occorre proprio “Beretta”?
- r. 12 (lui?)
- p. 100, r. 13 “Sono passati”, r. 17 “passava”.
- p. 101 r. 9 toglierei “ormai” (è meno poetico, più ironico)
- p. 103 r. 2.4 ult. Toglierei “Qui conduceva la realtà”.
- p. 104 r. 6 Non la toglierebbe?
- p. 115 r. 2 ult. Se togliesse l’articolo?
- p. 120 r. 9 mi sembra un po’ banale, come detto. O toglierei (chiudendo a “infarto”) o direi decisamente, in modo meno liceale. Va bene, invece, due righe dopo la “nuova bara”, che potrebbe bastare.
- p. 121 toglierei Gozzano. E ivi, a r. 6, è forse meglio eliminare “del congresso universitario”.
- p. 123, r. 6 toglierei “della cosa”
- p. 124, r. 14 toglierei “degli intellettuali”
- p. 127 r. 13 ult. mi sembra che sia un po’ troppo “per un cancro”
- p. 128 r. 9 “simpatici” è proprio necessario? Senza, rispetta di più “con affabile godimento”.

⁶⁰ Nota aggiunta e scritta sul margine sx del foglietto.

- p. 134, metà Forse è da eliminare uno dei tre “molti”.
- p. 135 r. 2 “maliora”: cfr. p. 134, r. 3, anche per 135, r. 10
- p. 139, r. 11 ult. Non è meglio con la virgola?
- p. 142 rr. 3-4 ult. Lascerei, più sfumato, solo l’occhio fisso su Beretta
- p. 148, rr. 8-9 Non mi paiono molto naturali. Mi sembra che la battuta funzionerebbe di più, resa immediata: per esempio, iniziando con “Peccato...”
- p. 151 r. 8 toglierei “voce annoiata”, forse superfluo
- p. 156 metà Serve quel “L’altro risponde”?
- p. 162 r. 7 Sostituirei “Piccola” con “Cara”, o qualcosa del genere.
- p. 163 r. 6 ult. Detto diversamente?
- p. 164 r. 3 ult. toglierei “di Gogol”
- p. 170 r. 7 ult. Direi in altro modo: non “pensierini”. Così a r. 4 “Trascolorare” non è un po’ troppo?
- p. 171 r. 8 ult. Non mi sembra molto felice
- p. 176 r. 5 Se dicesse “volta”?
- p. 198 metà toglierei “e scriverti cose intelligenti.”
- a r. 6 ult. invertirei, per evitare “Frinegnella⁶¹ Beretta”.
- p. 199 r. 3 ult. alla Basilio Puoti: non direbbe “le palme”?
- p. 200 r. 2 toglierei “molto”.
- p. 203 r. 7 ult. al suo modo, potrebbe togliere “dice”.
- p. 204 r. 7 eviterei “cribbio”, detto da Beretta.
- p. 208 r. 6 toglierei la prima “e”.
- r.10 ult. (di Tacito)x?⁶²
- p. 212 r. ultima Non mi pare molto berettiana, la battuta. Se ridesse soltanto?
- p. 241 r. 12 e 11 “come tutti sanno” non è un po’ troppo scoperto?
- p. 218 r. 9 qui dici semplicemente “Dio” (cfr. p. 215 a metà). Sono pensieri di Foschina, che può ironizzare fino a un certo punto.
- p. 227 r. 3 ult. Non è troppo calcolata la battuta?
- p. 230 r. 10 toglierei “e ci mette”
- p. 231 rr. 5-6 mi sembra un’ironia un poco facile. Se togliesse l’inizio?
- r. 13 toglierei “allora”
- p. 242 r. 1 non metterebbe la virgola dopo “ci andavano”?
- p. 259 r. 10 ult. toglierei “Egli”
- p. 270 r. ult. eliminerei “era”. È convinta dall’intravista?
- p. 272 r. 4 ult. toglierei “che si fa da sposati”. Così a r. 3 ult. toglierei “lui”
- p. 273 r. 2 “mammine”: non è eccessivo? Con “golfetti”, “infanti”?
- r. 13 ult. mi sembra non molto felice “elegantone”, se provasse l’invecchiato (come crêpe de Chine) “figurini”?
- p. 278 r. 13 direi “lei”, invece di “fanciulla-donna”.

⁶¹ La parola non è chiara, la trascrizione proposta è approssimativa.

⁶² La ‘x’ è nel manoscritto.

p. 279 r. 1 “piccola”, come a p. 162, r. 7: direi diversamente
p. 295 r. 4 ult. toglierei la “e”.

Si dà qui di seguito la trascrizione del testo delle prime 10 carte autografe (manoscritte e dattiloscritte) del *Ballo dei sapienti* di Maria Corti, conservate presso la Fondazione Maria Corti di Pavia, nel fascicolo dedicato al romanzo (segnatura COR. 3.2/2): alcune carte sono unicamente manoscritte, altre interamente dattiloscritte, altre presentano un foglio manoscritto ritagliato e incollato sopra il foglio dattiloscritto usato come supporto o viceversa.⁶³ Nell'insieme rappresentano una fase di lavorazione intermedia del testo, successiva alla prima lettura editoriale avvenuta in casa editrice Mondadori nel gennaio del 1965⁶⁴ su un altro documento al momento non rinvenuto, dove il romanzo recava il titolo *Minerva in croce*. Le carte d'autore su cui è condotta la trascrizione qui proposta, invece, presentano già il titolo definitivo, *Il ballo dei sapienti*, e costituiscono l'antigrafo di un successivo dattiloscritto (a sua volta non reperito) che fu nuovamente consegnato alla Mondadori e dato ancora in lettura a Niccolò Gallo, che già aveva letto la prima redazione.⁶⁵

Data la particolare alternanza tra battitura a macchina e scrittura a mano del testo, in questo caso si è scelto di darne conto attraverso l'utilizzo di tipologie di carattere che restituiscano immediatamente, dal punto di vista visivo, questa continua transizione, alleggerendo le indicazioni nelle note a piè di pagina, che sono state in ogni caso ridotte all'essenziale, al fine di accompagnare la lettura senza sovrastarla.

⁶³ Si veda la nota 50.

⁶⁴ Cfr. parere di lettura di Maria Teresa Giannelli trascritto all'interno del contributo, datato appunto gennaio 1965 e conservato in FAAM, AME, Segr. ed. autori ita., MC.

⁶⁵ Si veda in proposito la nota 37.

Carta [0], ds

Parte prima⁶⁶

Carta 1⁶⁷, ms penna nera

*Un longobardo nella nebbia*⁶⁸

*Una*⁶⁹ città subacquea: ogni tanto balzano su figurine in grande agitazione, subito scompaiono, succhiate. Onde successive di nebbia in piazza Gerusalemme, fra gli alberi e i casoni di Milano; presumibilmente arrivano sino al Po, oltre il Po, se non addirittura all'Appennino, scorre sulla pianura padana insondabile il mare di nebbia. Pace paleolitica, in compenso. Un passo sul vialetto alberato, poi più niente: il professor Lido Lanfranchi è fermo, non vede piazza Gerusalemme, benché sia sicuro di esserci in mezzo: spariti i negozi, l'edicola, il posteggio; si sente solo la solitudine di una piazza, **che si prolunga al di là di se stessa**. E giunto all'angolo di via Poliziano, d'un tratto Lido Lanfranchi **si trova ad essere** un longobardo a cavallo della nebbiosa, torbida, inerte pianura padana. La terra rimbomba al trotto, mentre l'urlo inconsolabile di un cane attraversa la campagna. Straordi_

Carta 2,⁷⁰ ds con correzioni autografe a penna nera

narie foreste, coperte da uno strato azzurro di vapore, su cui si sono fissati gli occhi avidi di trenta duchi. Ma ve ne è una più bella di tutte, la Selva Orba, piena di caprioli e di cinghiali, dove va a caccia il re Cuniberto: una vaga aria di scandalo circonda la foresta, la piccola schiera che avanza a cavallo, fra cui c'è lui, Lanfranchi. "Ma come? Si parte a metà caccia?" Gran bell'uomo biondo il Cuniberto, di sangue antico, gran figlio di Santa Romana Chiesa, battagliero, vincitore di duchi e parenti ariani, come quell'Alachi, per esempio, signore di Trento, il quale ha in mente che i Longobardi, essendo nati germani e ariani, devono morire e risuscitare germani e ariani, **e**⁷¹ per⁷² tale idea è venuto a prenderle da Cuniberto a Cornate d'Adda. Ma al re, qui sta il punto⁷³ **critico**, piacciono *straordinariamente* le donne, ~~le guarda ben bene~~ *slarga gli occhi* quando caracolla per Pavia, lungo il Ticino. E⁷⁴ un giorno vede Teodote, puella e nobilissimo Romanorum genere orta, di cui la scioccherella regina Ermelinda gli ha vantato le bellezze.

⁶⁶ In alto a destra, il resto della pagina è bianco.

⁶⁷ Le numerazioni sono sempre scritte a mano in alto al centro a penna nera (salvo rarissime eccezioni, segnalate) e sostituiscono in alcuni casi altre precedenti, a loro volta manoscritte, aggiornando la sequenzialità in rapporto ai nuovi inserimenti di carte e quindi di nuove porzioni di testo.

⁶⁸ Il romanzo, nell'edizione Mondadori del 1966 (da qui in poi M66), inizia in una pagina numerata 11 che reca questo stesso titolo.

⁶⁹ In grassetto sono indicate le varianti rispetto a M66.

⁷⁰ Numerazione in alto al centro a penna azzurra, rarissimo caso di utilizzo di una penna diversa rispetto alla nera.

⁷¹ Per questa variante cfr. commento di Gallo: la correzione è accolta in M66.

⁷² Fine pagina 11 in M66.

⁷³ Per questa variante cfr. commento di Gallo: la correzione è accolta in M66.

⁷⁴ Questa è l'altra *e* di cui parla Gallo nella prima proposta di correzione.

La vede al fiume mentre lei fa il bagno, e subito la concupisce, et eam concupivit. ~~Ne ha ben donde: agile e altera~~ ^{Alta e Nobile e snella}, capelli biondi lunghi sino ai piedi, almeno così ~~si~~ ^{e languida} assicura Paolo Diacono. Senza mettere tempo in mezzo, il battagliero re organizza una partita di caccia nella Selva Orba, vi porta la scioccherella regina, il pargolo Liutperto. Viene il tramonto, il sole è sospeso come un limone sulla nebbia, e d'un colpo di fa buio. Allora Cuniberto chiude la regina e Liutperto in un bel padiglione, raccomanda loro di non mettere mai la testa fuori dalle tende, perché si sa com'è, di notte nei boschi gli abeti ~~possono~~ ^{si} trasformare^{no} benissimo in serpenti, i massi di pietra ~~mettersi a camminare~~ ^{no} o a parlare^{no}; incontrandoli, si può a propria volta di-

Carta 3, ds con correzioni autografe a penna nera e matita

ventare sassi o serpenti. E il re via di corsa, radioso, con una piccola schiera dove naturalmente c'è lui Lanfranchi, verso Pavia: et ad se Theodotem puellam venire faciens, cum ea concubuit. La prima impressione del re è di straordinaria felicità. Per lui non c'è che Teodote in tutto l'universo. Ma viene l'alba, con l'alba ci sono altre cose nell'universo; allo straordinario piacere succede un certo numero di pensieri. Bisogna arrivare alla Selva Orba prima che la regina si svegli, prima che qualcuno si accorga della sua assenza. Ora il drappello a cavallo, re in testa, corre una specie di corsa al sole, mangia sentieri fra i filari di pioppi, avanza per scorciatoie segrete in mezzo alla nebbia.⁷⁵

"Scusi, che ora è?" Un ragazzetto d'una decina d'anni, cartella sotto il braccio, guardava Lanfranchi da sotto in su.

"Le otto meno dieci."

"Grazie tante." ~~Il ragazzetto sfrecciò~~ ^{Sfrecciare del ragazzo} verso via Poliziano e corso Sempione; ~~che in quell'attimo coi loro~~ ^{intorno a Lanfranchi appiedato} casoni di otto piani e relativi scaldabagni, frigoriferi, lavatrici, apparecchiature ad aria condizionata, ~~diedero a Lanfranchi un'impressione del tutto spiacevole e deprimente~~ ^{quasi e là qualche *****}.⁷⁶ Dopo il Banco Ambrosiano, all'altezza del semaforo, la gente scuoteva

la testa: "Che nebbia!". Però ~~era~~ ^{'era} sempre la nebbia di Milano, quella di cui parlano i giornali, ~~quella~~ ^{quella} che notoriamente concorrenza alla nebbia di Londra, ~~è così che gli abitanti delle zone vulcaniche guardano la loro pericolosa~~ ^{additano} ~~soddisfatti al turista la loro~~ ^{montagna, l'additano con soddisfazione al turista}.⁷⁷

"Dopo tutto," ~~considerò Lanfranchi~~ ^{Lanfranchi fra sé} "non si meritava anche Teodote come Ermengarda la pietà di un poeta? ~~Non era~~

Carta 4, ds con correzioni autografe a penna nera

~~stata~~ ^e Chiusa dal capriccioso re amante nel monastero pavese di S. Maria, che da quel giorno si chiamò S. Maria Teodote. Bell'incontro di cose sacre e profane!"

Sullo spiazzo davanti al Liceo Bonvesin ^{de la Riva} gli allievi, divisi in crocchi, ~~in~~ ^{attesa} ^{attendono} che suonasse^o il campanello d'entrata. I ginnasiali, obbedendo a una loro ispirazione, ~~avevano~~ ^{hanno} deciso di prendersi a pugni nella nebbia; depositato

⁷⁵ Fine pagina 12 in M66.

⁷⁶ Cassatura, testo in interlinea e ulteriore cassatura, tutto a matita (unico caso sulla carta).

⁷⁷ Appunto nel margine a sinistra: a matita.

il borsone di tela blu, ~~correvano~~^{ono} con gambe decisamente troppo lunghe per i calzoncini corti e sfogavano una tremenda riserva di energie, mentre le compagne ripetevano^{ono} paradigmi di verbi irregolari in omega toccandosi ~~di tanto in tanto~~^{ogni tanto}⁷⁸ con le dita i capelli cotonati. I liceali chiacchieravano:
Lui: "Allora, sei stata interrogata in italiano?"
Lei, ~~aria da~~^{pupetta alla} Brigitte Bardot⁷⁹: "Ma certo, due meno meno."
"Non esiste! ~~Che trombata.~~"
"Col fischio che io riesca a prendere sei, dice sempre che lascio a desiderare. Sai come sono i professori; in principio non capivo neanche bene la domanda, ~~stavo a dire fra me 'Dai, spara chiaro.'~~ Poi^{Poi} ho⁸⁰ capito, voleva sapere come la pensassi io. Figurati. Cosa vuoi che pensi io di Galileo Galilei? E' stata una tecca in testa."
"Perché non gli hai parlato del Galileo di Brecht?"
"Distinto lui! Non avrei mica realizzato."
"Tu non^{Non} fai mai attenzione alla portata grande delle cose."
"Come sarebbe la portata grande?"
"Non pensi^{Sarebbe} che dietro i nomi e dietro le cose, ci sono delle idee e che quelle contano."
~~"Ecco la solita testa d'uovo, i soliti numeri! Non crederai per caso di valere più degli altri perché vivi sempre fra i libri. Dio, che crudeltà mentale!"~~⁸¹
"Su, va mica sempre a finire nella metafisica. So tu So anch'io che ti danno della testa d'uovo."

Carta 5, ds con correzioni autografe a penna nera

Altro crocchio, ai piedi della gradinata:
"Il soggetto conoscente non può essere insieme oggetto di conoscenza. Cosa diavolo vuol dire?"
"Che tu non puoi conoscere te stesso; se no, tu conosci e tu che sei conosciuto da te, saresti due e non uno."
"Ma guarda!"⁸² Allora tutta quella storia del 'conosci te stesso', che ci rompe le scatole dalla prima media, è un tubo."
"In filosofia è secondo me come ~~le prendi le cose, se le prendi~~^{ti metti}⁸³ da un certo punto di vista, ~~richiedono una definizione; se le prendi~~^{vedi una cosa,} da un altro, ~~ovviamente ne richiedono un'altra~~^{vedi un'altra cosa}."
"Io dico che tutta la filosofia è un tubo." Voce in falsetto, velocissima; "Apo-dittico, metafisico, epistemologico, trascendentale, fenomenologico, esistenziale, che tubo!"
"Buon giorno, professore."
"Buon giorno" ~~rispose~~ Lanfranchi, ~~che~~ a passo lento con la sigaretta tra le dita, saliva^e la gradinata ~~di accesso al~~^{del} Bonvesin.
Nell'atrio altri crocchi, questa volta di colleghi, riuniti ~~per lo più~~ in base all'affinità di cattedra ~~di cui erano titolari~~, salvo i professori di educazione

⁷⁸ A penna, sovrascrive la stessa correzione a matita, confermandola.

⁷⁹ Per questa variante cfr. commento di Gallo: la correzione è accolta in M66.

⁸⁰ Fine p. 13 in M66.

⁸¹ Cancellato prima a matita e poi a penna nera.

⁸² Sopra la cassatura, nell'interlinea, a matita, c'è una esclamazione sostitutiva, a sua volta cancellata e illeggibile.

⁸³ A penna nera.

fisica, che passavano con disinvoltura da un gruppo all'⁸⁴l'altro, presi dalla pluralità delle ~~loro~~ funzioni. Di fatto ~~erano~~ ^{sono loro} le colonne del Liceo, quelli che organizzavano le partite pomeridiane, le gite turistiche, le visite di controllo con relativa schermografia, che scrivevano^{vono} i voti sulle pagelle ed hanno il privilegio agli scrutini di conoscere un mucchio di allievi, dalla prima all'ultima classe, dalla prima all'ultima sezione, e di giudicarli ^{velocemente} in base a un complesso di muscoli e tendini, e alla necessità di mandare a finire in rete un pallone.

Gli altri professori non possedevano^{iedono} tale linearità

Carta 6, ds con correzioni autografe a penna nera e seconda parte ms su un foglio incollato:

di giudizio e ~~spesso~~, agli scrutini⁸⁵, ~~dovevano~~ discutere^{ono} e ridiscutere^{ono} per mettersi d'accordo sul valore di una testa, tediando il prossimo con un sacco di psicologia. Infine, altro notevole privilegio dei professori di educazione fisica, i ragazzi nella loro ora non sognavano di bigiare per il bigliardino o per la moto, con cui si ispezionava così bene a cento all'ora la periferia della città.

I ra=

gazzi adorano la moto e poiché non credono che una cosa inevitabilmente conduce ad un'altra e che al mondo esistano rapporti di causa ed effetto, per cui la moto debba produrre a lungo andare i quattro in latino e greco, ma credono che tutte le cose siano fine a se stesse, la loro esistenza^{vita} trascorre senza altra momentanea incombenza che quella di circolare in moto.

Lanfranchi avanza verso la sala dei professori, andatura pigra che i ragazzi imitano perfettamente lungo i corridoi in sua assenza. Nella sala gran vociare di colleghe.

"I romanzi modernissimi? Vera noia! Scusami, a leggerli pare di avere il cervello inscatolato, a cosa siamo ridotti, io dico."

"Beh, però sono ricchi di problematica, non puoi negarlo."

"Bollo dalla voglia di sapere cosa ne sarà fra vent'anni. Prova a dire con le tue parole cosa c'è dentro, mica ce la fai. È come se il mondo non contenesse più⁸⁶ niente. Il fatto è che avendo speso duemila lire, cerchi di mandarli giù fino alla fine."

"Ma, cara, hai sull'argomento una mentalità da biblioteche circolanti."

"E la lingua? Pensare che noi stiamo qui a dar cinque a un ragazzo se scrive un soggetto senza verbo; mi dici cosa ci stiamo a fare allora?"

Carta 7, foglio ms a penna nera con ultime righe incollate: ritaglio di ds con correzioni autografe a penna nera

Lanfranchi apre il suo cassetto, estrae il registro, guarda Simonetta Pavesi, silenziosa in un angolo, minuta e graziosissima, supplente di italiano e latino in liceo, sezione C. In tutto e per tutto quella tal Ebe evasiva, che scendeva a intervalli dall'Olimpo per infondere un po' di inquietudine negli uomini come lui dai quaranta ai cinquanta, per cui le cose sulla terra erano passate troppo in fretta. Una dea alla quale può dare del tu, essendo stata la sua allieva di ginnasio, particolare a cui attribuisce il piacere provocargli dallo sguardo di lei verde, selvatico, forastico.

"Cosa si fa di bello?" Voce alle sue spalle. Si volta. È l'insegnante di francese, imbracciata e profumata, espertissima in creme per la pelle, detergenti o nutritive, idratanti, per pelli magre e grasse, argomento su cui impartisce preziosi suggerimenti alle colleghe durante l'intervallo delle undici.

"Niente d niente. E lei?"

"Uh Dio, esser vivi e passare le mattinate a sgolarsi. Francamente, sa cos'ho deciso io? Di fare un po' i miei

⁸⁴ Fine p. 14 in M66.

⁸⁵ Cancellato l'accento circonflesso.

⁸⁶ Fine p. 15 in M66.

comodi, soprattutto quando ho quattro ore di seguito, per non arrivare alla quarta alla fine senza fiato e a giugno col cervello che va in acqua, la pelle sciupata. La fatica intellettuale rovina molto la pelle. Caro lei, la mia salute poi chi me la cura? Al ministero della pubblica istruzione?⁸⁷
 “Arriva” ha gridato ai compagni il capoclasse della quinta

ginnasio, sezione D, vedendo dalla porta dell’aula Lanfranchi ~~che~~ avanzava^{re} lentamente lungo il corridoio, ~~con il registro personale~~ color ruggine sotto il braccio e l’immaneabile sigaretta fra due^{te} dita. Mentre egli sedeva^{lui siede} sulla cattedra e apriva il registro di classe per notarvi gli assenti, la nebbia fuori dalla vetrata dell’aula si fece^{fa} bionda* sicché Lanfranchi, sollevando il capo dal registro pensò

Carta 8,⁸⁸ ds con correzioni autografe a penna nera

~~confusamente ai capelli di~~ come Simonetta, a quelli di ~~come~~ Cuniberto avanzante al galoppo per la pianura padana. Ma i ragazzi lo guardavano severamente, ~~avevano~~ hanno compito in classe di greco. Perdere cinque minuti voleva^{vuole} dire non avere più alla fine delle due ore quei cinque minuti così preziosi per cercare le ultime parole sul vocabolario; quando si trattava del compito in classe i ragazzi non accettavano dispersioni, ~~diventavano~~ puntigliosi come ragionieri. Lanfranchi dettò^a la versione dal greco, cominciò^a in aula il traffico dei cervelli intorno a quel testo che aveva^{ha} mandato Iddio. Da principio i pensieri ~~erano~~ erano ramificati alla ricerca della preda, ~~come i~~ tentacoli di un polipo; ma al secondo periodo della versione, a circa un terzo del percorso, il solito trabocchetto: ~~si c’è parlava~~ di un tale che aveva^{ha} invitato a colazione l’amico, i figli dell’amico e ~~to~~ erpeton. I più tradussero^{cono} tranquillamente: “Invitò l’amico, i figli dell’amico e il serpente”, dal che il resto della versione prese^{nde} un andamento alquanto bizzarro^{speciale}. ~~I pochi riflessivi avevano scritto in faccia “Aspetta un momento” c’è però qualcuno che insoddisfatto dice fra sé: “Strano”, dice “Aspetta un momento”, nel quale momento aggredirono~~ ~~sc~~ l’ostacolo, lo presero^{nde} per i denti, tentarono di masticarlo. Finalmente lo mandarono^a giù: “Invitò l’amico, il figlio dell’amico e il parassita”.
 “Tu,” ~~domandò~~ chiede sottovoce Foschina al compagno di banco Mattei “questo serpente di chi era, del padrone di casa o dell’amico?”
 “Macché serpente, è il parassita.”
 “E che diavolo è il parassita?”
 “I ricchi in Grecia si portavano sempre dietro della gente inutile, che chiamavano parassiti.”
 “E perché?”

Carta 9,⁸⁹ ds con correzioni autografe a penna nera

~~“Uffa! Te lo dico dopo.”~~ “Va’ a sapere.”⁹⁰

Ci fu^{c’è} anche l’intervento della fortuna, che ~~suole~~ scegliere indiscriminatamente,

⁸⁷ Fine p. 16 in M66.

⁸⁸ Sostituisce il precedente 9 ms.

⁸⁹ Sostituisce il precedente 10 ms.

⁹⁰ Fine p. 17 in M66.

come si sa, i puoi protetti, per cui uno scioccherello di natura tipo Coletti imboccò^a la strada giusta. Più tardi Lanfranchi, correggendo la sua versione, ~~fu portato a riflettere^d sul mistero delle teste umane, dato che il resto della versione era consanguineo del caos. Furono d^{due} ore brutte per tutti, specialmente l'ultima mezz'ora. Alcuni sfogliavano il vocabolario alle prese con una dannata parola che rompeva l'anima, altri erano occupati in misteriose attività sotto il banco, qualcuno fissava il vuoto con fronte mansueta. Invece due, presi all'improvviso in tutto il corpo dalla prepotente, diabolica energia muscolare, notoriamente impermeabile alla cultura, consegnarono mezz'ora prima del necessario, e una versione spropositata^{consanguinea del caos}.~~

~~Il sole interruppe ogni messaggio, Niente più sole, l'aula cadde^{dde} in una penombra londinese. Lanfranchi guardava^{fissa} i ragazzi, passando gli occhi alternativamente da una fila all'altra di banchi: era una classe nuova per lui, ereditata in un cambio di sezione. "Bisognerebbe, dunque, che io arrivassi^{Sicché bisognerebbe arrivare} a sapere che cosa passa^{frulla} in queste trentadue teste, ad afferrare gli influssi diversi che hanno cooperato a produrle^{eteroclitici che le hanno prodotte}. Già, ma a^A che penetrazione può arrivare anche il più penetrante degli uomini?" Fin dove era giunto, per esempio, lui nell'animo di sua moglie^{nei riguardi di Matilde} da quando avevano dormito per la prima volta insieme in quella camera d'albergo veneziana, con il tappeto a quadri rossi e blu, i tendoni blu, ventidue anni prima? Pareva ci fossero dei punti principali chiari, ma i particolari restavano sempre da spiegare via via, tanto che quei punti principali avevano tutta^{l'aria} il carattere^{tutto l'aspetto} di una verità~~

Carta 10, foglio ms a penna nera con ultime righe incollate: ritaglio di ds con correzioni autografe a penna nera

Astratta. Coi ragazzi poi c'era dell'altro, c'era che essi formavano una specie a sé, a fianco di quella degli uomini e a quella degli animali, con logica, saggezza e follia del tutto proprie, impenetrabili. Metti di possedere un barboncino peloso, magari marrone, tipo più raro ed evoluto nella sua specie; lo osservi, lo studi, nel penetri le psicologie, ma d'un tratto, mentre è sdraiato tranquillo sul tappeto della sala, lui rizza le orecchie e il pelo, fissa gli occhi nel vuoto, poi ti guarda con umore fantastico; si agita, guaisce,⁹¹ torna a fissare il vuoto. Cosa ha visto? Cosa ha sentito? Che gli è frullato nella testa? Stessa sensazione di irrealtà di fronte alla logica dei ragazzi nei temi, nelle versioni, nelle interrogazioni di latino. Che cosa avevano visto, mentre scrivevano quelle frasi da far torcere le budella? Cos'era spuntato nella loro testa? Nessun professore sarebbe mai riuscito ad afferrarlo.

D'improvviso suona la campana. Un vero colpo per i ragazzi che si precipitano a copiare; nessuno più guarda in aria, si scrive con spasimo.

"Avanti, consegnare," Lanfranchi ripete con monotonia girando tra i banchi. Lui cerca di sottrarre il foglio all'autore, l'autore cerca di trattenerlo, scrivervi qualche rimasuglio; poi lo guarda, quando gli è stato sottratto con occhi erranti. Infine, il

Caos: in mezzo ai banchi spostati, ai vocabolari aperti, agli astucci inverosimilmente pieni di biro, coltelli a serramanico, pinzette, barometri, ebbe^{ha} inizio fra i ragazzi^{fra i ragazzi} la lotta verbale pro e contro le varie possibili traduzioni. Senonché, d'un tratto, tutti insieme per subitanea ispirazione imboccano la via dei corridoi in cerca dei panini imbottiti, e in pochi secondi presero^{prendono} l'aria di non sapere nemmeno che al mondo ci fosse^{sia} il greco.⁹²

⁹¹ Fine p. 18 in M66.

⁹² Fine della prima sequenza narrativa del primo capitolo, *Un longobardo nella nebbia* (p. 19, M66); segue uno stacco tipografico bianco equivalente a 4 righe di testo e poi il capitolo continua.

Lanfranchi apre il suo cassetto, estrae il registro, guarda l'orologio Parks, rilenzione in un angolo, minuta e frazionaria, supplente di italiano e latino in liceo, sezione C. In tutto e per tutto quella tal Ebe è vasaia, che vendete a intervalli dall'Olimpo in infondere un po' di inquietudine negli uomini come lui dai quarante ai cinquante, per cui le cose sulla terra erano partite troppo in fretta. Una delle alla quale può dare del tu, essendo stata sua allieva di ginnasio, particolare a cui attribuire il piacere proibito dello sguardo di lei verde, selvatico, forestiero - "Come si fa di bello?" Una delle sue galle. Di volte. E l'insegnante di francese, inbracciata e profumata, espertissima in vene per la pelle, detergenti o nutritivi, idratanti, per pelli magre e grasse, argomento su cui impartire preziosi suggerimenti alle colleghe durante l'intervallo delle undici.

"Niente di niente. E lei?"

"Oh Dio, essere vivi e fare le mattinate o spolarsi. Francamente, se cos'ho deciso io? Di fare un po' i miei comodi, soprattutto quando ho quattro ore di seguito, per non arrivare ~~deprimato~~ alla fine senza fiato e a giungo col cervello che va in acqua, la pelle rimpata. Ho fatica intellettuale rovine molto la pelle. Caro a lei, la mia salute poi lei me la cura? Il ministero della Pubblica Istruzione?"

"Arriva" ha ~~già~~ gridato ai compagni il capolare della quinta

ginnasio, sezione D, vedendo dalla porta dell'aula Lanfranchi ~~che~~ ^{che} avanzava lentamente lungo il corridoio, ~~con il~~ ^{nel} registro ~~personale~~ color ruggine sotto il braccio, ~~e di~~ ^{la} ~~manca~~ ^{vide} ~~bile~~ sigaretta fra due dita. Mentre egli sedeva sulla cattedra e apriva il registro di classe per notarvi gli assenti, la nebbia fuori dalla vetrata dell'aula si fece bionda ~~sicché Lanfranchi, sollevando il capo dal registro pensò~~

PICCOLO DIZIONARIO DEL GERGO SCOLASTICO

ANDARE

— A —

VA A DORMIRE !	Smettila
VA A FARE UN BAGNO !	Mandare al diavolo una persona; può essere anche una espressione di incredulità. (Beccaria)
VA A GIRARE !	Idem (Beccaria)
VA A MAGNAR SAPONE !	Modo scherzoso di mandare al diavolo.
VA A RANIRE !	Finiscila (Busto Arsizio-Milano)
VA SULLE ORTICHE !	Mansere a quel paese (Liceo Int.)
VADI VIA AL SETTE BELLO!	Mandare al diavolo una persona; può essere scherzoso come minaccioso. (Beccaria)

AVERE

NE HO LE SCATOLE PIENE !	Sono annoiato di qualche cosa. (Beccaria)
NE HO LE TASCHE PIENE !	Idem (Beccaria)

AVO

Genitore (Busto Arsizio)

— B —

BAGINA

Mandare alla bagina-Modo scherzoso di mandare al diavolo.

BARBOGIO	Riferito a persona con senso di disprezzo.
BASSOTTO CENTENARIO	Modo scherzoso per definire un intruso nella scuola (Beccaria-Manzoni -Liceo Intern.)
BATTUTA	Bastonatura. Si usa quasi sempre accompagnata da altre espressioni: Una battuta della miseria.
BECCARNE TANTE	Subire una punizione corporale.
BESTIALE	Esclamazione di ammirazione
BIDONARE	Fare andare a male una interrogazione.
BIDONATA	Interrogazione andata male.
BIDONE	Quel bidone là, quel tale, detto in senso dispreggiativo oppure ironico.
BIGIARE	Marinare la scuola.
BOIATA	Cosa mal fatta, senso dispreggiativo.
BUDINO	Un pasticcio, un disastro.
BUGGIERATA	Una seccatura.
BULLATA	Azione o cosa ben fatta, senso ammirativo; molto usata dalle ragazze (Beccaria)
BULLO	Termine di ammirazione, spesso usato dalle ragazze.

I difficili anni genovesi nelle opere di Antonio Tabucchi: da *Perdute salme* a *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*

GAIA PANIATI

Abstract

*The article examines the unpublished novel *Perdute salme* (1981–82) by Antonio Tabucchi, preserved at the Bibliothèque nationale de France, and its relationship to the later rewriting in *Il filo dell'orizzonte*, read against the Genoese context of the Years of Lead, when the author was teaching at the Università di Genova. Set against the violence of the Brigate Rosse (Red Brigades) and the Via Fracchia massacre (1980), Tabucchi's "detective novel" emerges as a metaphysical investigation into identity and death: the nameless corpse becomes the emblem of a loss that is simultaneously civic and existential. This trajectory also encompasses the short story *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*, where the maternal figure subtly evokes the mothers of young people involved in armed struggle. The motif of tears — both private and historical — links these works, transforming historical chronicle into a meditation on pain, memory, and the fragile boundary between innocence and responsibility.*

Keywords

*Antonio Tabucchi, *Perdute salme*, Red Brigades, Dolores Ibárruri, Genoa*

Perdute salme è un romanzo inedito di Antonio Tabucchi, scritto tra il 1981 e il 1982. Il manoscritto è conservato alla Bibliothèque Nationale de France¹ (d'ora in poi BnF) insieme a molti scritti dell'autore. Il romanzo (d'ora in poi PS), infatti, fu inviato a Italo Calvino per la presentazione a Einaudi, ma lo scrittore con una missiva datata 29 marzo 1982 (anch'essa conservata presso la

¹ Il dattiloscritto è catalogato «Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Cote: Italien 2370, III, Fonds Antonio Tabucchi. Présentation du contenu, Roman inédit: première version de *Il filo dell'orizzonte*».

BnF insieme al dattiloscritto e pubblicata in seguito nella «Repubblica»²), nonostante dimostri apprezzamento per lo stile «abile e agile» di Tabucchi, solleva alcuni dubbi sull'opera.³ Questo rifiuto spinge Tabucchi a un minuzioso lavoro di revisione del libro che culminerà con la pubblicazione presso Feltrinelli nell'ottobre 1986 del romanzo con il titolo *Il filo dell'orizzonte* (d'ora in poi FO). Così Tabucchi racconta questo percorso:

Sì, mandai a Calvino la prima versione, nel 1980, di quello che poi sarebbe diventato *Il filo dell'orizzonte*, che all'epoca aveva un titolo diverso, si chiamava *Perdute salme*. Calvino decise di non pubblicarlo, ma mi inviò una lunga lettera che rivelava una lettura molto attenta del testo di quel romanzo. Pensai molto a quella lettera, così lasciai passare del tempo e lasciai che il libro si sedimentasse, e dopo qualche anno lo riscrissi completamente. Quando nel 1986 divenne *Il filo dell'orizzonte*, Calvino purtroppo era morto. Quella lettera di Calvino mi aiutò a riflettere, a meditare e, soprattutto, a non sbarazzarmi di quella prima versione, perché, anche se non ne ero completamente soddisfatto, visto che mi dava utili giudizi sul romanzo, decisi di tenerla, seguendo in parte i suoi consigli. Ho mantenuto l'atmosfera filosofica dell'opera, che probabilmente è un po' nichilista - non saprei definirla meglio. Forse era questa atmosfera che non piaceva a Calvino: forse la sua lettura del romanzo era soprattutto politica.⁴

Gli mandai una prima stesura de *Il filo dell'orizzonte*, risalente al 1981, e lui mi ha dato dei buoni consigli perché era una persona intelligente e generosa. Ho cercato di farne tesoro lasciando riposare il manoscritto, poi l'ho modificato trovando l'espedito di cambiare la prima persona nella terza e rivedendo tutta una serie di circostanze. Il libro è diventato un altro, attraverso i suoi consigli, anche se molto impliciti, l'ho riscritto. Comunque il Calvino che mi ha interessato, e che mi ha dato la forza di scrivere, è stato quello delle *Cosmicomiche*, dei racconti, non quello più tardo.⁵

Dell'analisi delle varianti tra le due versioni mi sono occupata in altra sede⁶,

² Simonetta Fiori, *Il Minosse di Casa Einaudi*, nella «Repubblica», 6 agosto 2005, p. 49.

³ La lettera è riportata in Thea Rimini, *Da Perdute salme al Filo dell'orizzonte: intrecci e confronti*, in *Tabucchi postumo*, pp. 103-115.

⁴ Antonio Tabucchi, *Zig zag, conversazioni con Carlos Gumpert e Antheos Chrysostomidis*, a cura di Anna Bettini e Maurizio De Rosa, Milano, Feltrinelli, 2022, in particolare il paragrafo *Primi romanzi*, pp. 139-146, citazione a pp. 143-144.

⁵ Andrea Borsari, *Cos'è una vita se non viene raccontata?*. *Conversazione con Antonio Tabucchi*, in «Italienisch Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», 26, 1991, pp. 2-25, citazione a p. 10, corsivo mio.

⁶ Per un approfondimento dello studio delle varianti tra le due versioni, con una particolare attenzione ai personaggi, cfr. Gaia Paniati, *Lo sviluppo dei personaggi da "Perdute salme" a "Il filo dell'orizzonte" di Antonio Tabucchi*, in «L'ospite ingrato online», 2, 2025, in corso di stampa.

questo studio è invece dedicato all'esame del contesto storico genovese in cui il romanzo è stato scritto, poiché Antonio Tabucchi negli anni che vanno dal 1978 al 1990 ha insegnato presso l'Università di Genova, per la cattedra di letteratura portoghese. Si esamineranno, quindi, le vicende che hanno influenzato la sua scrittura in quel periodo, un momento di gravissima tensione per tutto il paese, in cui le Brigate rosse raggiungono la loro massima potenza di fuoco, e gli omicidi e le stragi, legati al terrorismo politico, colpiscono ovunque, in particolare Genova, considerata in quegli anni la capitale delle BR e il centro nevralgico per le altre organizzazioni armate eversive (da Ordine Nuovo, che aveva in Genova importanti fiancheggiatori, ai NAR, a Lotta Continua e Autonomia Operaia, solo per citarne alcuni di entrambe le fazioni). La storia di *Perdute salme* si sviluppa all'interno di questo contesto violento e ruota attorno alla vittima, di cui emergono, come vedremo, alcuni indizi di un possibile coinvolgimento in ambienti legati al terrorismo. Da qui deriva la lettura "politica" proposta da Calvino, menzionata nella citazione precedente, che Tabucchi smorzerà in *FO*. Un avvenimento preciso lega PS alla lotta al terrorismo: la strage di Via Fracchia, del 28 marzo 1980, con le sue conseguenze e le modalità di esecuzioni mai chiarite, che hanno lasciato una forte impressione anche sull'allora giovane professor Tabucchi, insegnante attento e sensibile, turbato, dal mancato riconoscimento per diversi giorni di uno dei terroristi uccisi. A questo stato di grande instabilità e ansia collettiva, si unisce in quegli anni anche un suo dolore personale, prima per la grave malattia e poi per la perdita dell'amatissimo padre.

La trama di PS, quella che maggiormente risente del periodo di stesura, è lineare. La narrazione si apre in *medias res* in un obitorio del centro storico, dove arriva il corpo di un giovane ucciso. Spetta al tecnico dell'obitorio, il protagonista, il compito di identificarlo. Mosso da un'intensa curiosità e da un forte senso del dovere, decide di indagare su quella morte misteriosa.

Dopo un breve scorcio sulla sua vita — quella di un uomo solitario e introverso — e sul rapporto con la sua compagna Maddalena, la storia si concentra sull'ignoto cadavere, portato all'obitorio da quattro poliziotti. Il protagonista, con l'aiuto di Maddalena e di un amico giornalista, inizia la ricerca dell'identità

del giovane, colpito dal fatto che nessuno sia venuto a riconoscerlo o a reclamarne il corpo. L'indagine si sviluppa tra indizi labili e misteriosi aiuti esterni di origine sconosciuta, fino al drammatico epilogo: senza aver trovato alcuna certezza e nella speranza di un chiarimento definitivo che non arriverà, il protagonista viene ucciso da un colpo di pistola in un capannone della darsena del porto di notte.

La struttura del romanzo segue un doppio intreccio: la prima trama, tipica del poliziesco, vede l'investigatore impegnato a recuperare l'identità della vittima e a scoprirne i motivi della morte; la seconda, sviluppandosi in parallelo, approfondisce il tema del doppio e della memoria, esplorando le differenze tra due esistenze e il tentativo di recuperare un passato dimenticato attraverso vecchie fotografie e frammenti di ricordi. La differenza con la trama di FO si basa essenzialmente su uno sviluppo più scarno del racconto e il fatto che mentre PS è una storia narrata in prima persona da un personaggio di cui non si conosce il nome, che vive in una città che richiama Genova — ma che non è mai nominata esplicitamente — FO è scritto in terza persona e il suo protagonista si chiama Spino, nome cui Tabucchi dedica una parte della nota a margine del romanzo:

Spino è un nome di mia invenzione, ed è un nome a cui sono affezionato. Qualcuno potrà osservare che è un'abbreviazione di Spinoza, filosofo che non nego di amare; ma certo significa anche altre cose. Spinoza, sia detto per inciso, era sefardita, e come molti della sua gente il filo dell'orizzonte se lo portava dentro gli occhi. Il filo dell'orizzonte, di fatto, è un luogo geometrico, perché si sposta mentre noi ci spostiamo. Vorrei molto che per sortilegio il mio personaggio lo avesse raggiunto, perché anche lui lo aveva negli occhi.⁷

Anche altri personaggi cambiano i loro nomi e alcune caratteristiche da un romanzo all'altro, ma la variazione più importante è la scelta di un finale completamente diverso da parte dell'autore.⁸

Torniamo al periodo genovese. Sono anni piuttosto prolifici per Tabucchi che in quel periodo scriverà, nell'ordine: *Il gioco del rovescio* (Il Saggiatore, 1981), *Donna di Porto Pim* (Sellerio, 1983), *Notturmo indiano* (Sellerio, 1984), *Piccoli equivoci senza importanza* (Feltrinelli, 1985), *Il filo dell'orizzonte* (Feltrinelli, 1986), *I*

⁷ Antonio Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986, in *Nota a margine*, p. 17.

⁸ Mi si permetta di nuovo il rimando a Gaia Paniati, *Lo sviluppo dei personaggi da "Perdute salme" a "Il filo dell'orizzonte" di Antonio Tabucchi*, cit.

volatili del Beato Angelico (Sellerio, 1987), *I dialoghi mancati* (Feltrinelli, 1988, composto di due pièces: *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* e *Il tempo stringe*) e, in ambito lusitanistico, curerà l'antologia di Carlos Drummond de Andrade, *Sentimento del mondo* (Einaudi, 1987), e dedicherà a Pessoa il volume *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa* (Feltrinelli, 1990). In molti si sono interrogati sulla classificazione di *Il filo dell'orizzonte* e quindi, per ciò che riguarda maggiormente il presente lavoro, *Perdute salme*, ma la descrizione che emerge da un'intervista rilasciata ad Andrea Borsari chiarisce il pensiero dell'autore:

Io stesso ho tentato di fare un giallo molto sui generis, che è *Il filo dell'orizzonte*. Il giallo è forse la miglior maniera di porre delle domande oggi, purché non sia il giallo banale, quello che deve scoprire chi è l'assassino.⁹

Tabucchi presenta la sua opera, quindi, come un giallo *sui generis*: lo stesso si può dire senza dubbio di PS. In effetti, sia in PS sia in FO, ci sono tutti gli ingredienti tipici del racconto giallo, ma la storia si sposta lentamente verso la ricerca di un'identità che diventa una sola per la vittima e per chi indaga:

Diversamente da quanto avviene abitualmente nei romanzi polizieschi, la sua indagine finirà nel nulla, anche se lui sarà convinto di avere ottenuto, per forza di intuizione e proiezione fantastica, una specie di visione, di conoscenza complessiva, di quanto è accaduto.¹⁰

Non è presente, invece, un altro tema essenziale di un classico *thriller*: la ricerca della verità. Tabucchi preferisce affrontare una serie di questioni ontologiche, combinando la struttura del "giallo" con il tema che forse maggiormente ricorre nella sua produzione: quello dell'esistenza umana come ricerca; l'autore stesso racconta⁵⁸ che forse la maggior originalità sta nel fatto che in un libro giallo nessuno si interroga mai sul detective, che semplicemente è lì per uno scopo preciso, appunto, scoprire la verità. In PS invece, come poi in FO, l'indagine si sposta anche sullo stesso indagatore: «Per questo motivo mi pare piuttosto un romanzo metafisico, se lo si deve proprio classificare in qualche modo».⁵⁹

⁹ Andrea Borsari, *Cos'è una vita se non viene raccontata?*, cit., p. 8.

¹⁰ Remo Ceserani, *Il filo dell'orizzonte: è Luino o Duino il luogo dove andare?* in *Dedica a Antonio Tabucchi*, Porde-
none, Associazione provinciale per la prosa, 2001, pp. 141-156, citazione a p. 142.

È forse anche un romanzo sulla morte, legato al periodo in cui PS è stato scritto, momento di forti inquietudini, dubbi, sconvolgimenti. Di certo, durante il periodo della stesura originale e poi durante la revisione del romanzo, Tabucchi, come già detto era in ansia anche per la salute del padre, che si è spento nel 1984⁶⁰ dopo lunga malattia, che dolorosamente l'autore racconta in *Autobiografie altrui*, nella sezione su *Requiem* (O, II, 831), dove narra anche l'episodio bellissimo dell'idioletto clandestino che condivideva con lui (O, II, 841). La sua è una riflessione quasi filosofica sul tema «morte cadaverica» più che sulla morte intesa in senso spirituale, come mancanza di spirito vitale. Tabucchi riflette sulla necessità di comprendere l'identità di chi ora è solo corpo senza vita, sulla pietà che si deve ai morti, sulla sacralità del corpo, segno di civiltà, che l'autore considera invece poco valutata nell'epoca attuale, dove si tende ad archiviare in fretta tutto con una rapida sepoltura. Si avvicina anche al genere *noir*, con il quale condivide lo svolgersi della vicenda spesso in angoli nascosti, bui, degradati di una città. Se ne discosta, però, per la forte tensione alla ricerca di una realtà che è sì quella del corpo senza nome, ma anche, e soprattutto, quella dell'indagatore, forse sostantivo più indicato di *detective*.

1. Perché è stato scritto: da dove nasce la figura del giovane ucciso

La ricerca sia in PS sia in FO dunque comincia dall'arrivo in obitorio di una salma sconosciuta: l'episodio si ispira, come già detto, al blitz del 28 marzo 1980, forse il primo duro colpo assestato dalle forze dell'ordine alle BR. Racconta Luigi Surdich, collega e amico di Tabucchi all'università di Genova:

Nel marzo del 1980 a Genova la polizia fece irruzione in un covo di brigatisti rossi e quattro terroristi furono uccisi. Per giorni i quotidiani locali pubblicarono la foto, scattata all'obitorio, di uno dei brigatisti morti, ma a lungo il personaggio rimase non identificato. Fu questa la prima suggestione, la prima molla che spinse Tabucchi alla stesura del racconto lungo che portava il titolo iniziale di *Perdute salme* e che sotto questo titolo io ho letto in dattiloscritto. Poi il testo, da rifinire, da aggiustare, è rimasto nel cassetto del suo autore.¹¹

Così anche Stefano Risetto, in un'intervista a Tabucchi nel 1992:

¹¹ Luigi Surdich, *Tabucchi, io ricordo*, pp. 405-422, citazione a p. 419.

Il libro [FO] è un'incongrua indagine che parte da un fatto di cronaca molto simile all'irruzione nel covo brigatista di via Fracchia.

Lei ha assistito da Genova all'incarnarsi del terrorismo: osservatorio ideale per un giudizio puntuale sul fenomeno.¹²

Tabucchi, nel testo *Autopsia di Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* (2003)¹³, mette in scena un gioco di finzioni e rimandi per raccontare il proprio coinvolgimento nel caso politico già citato. Lo fa immaginando una lettera scritta da un anonimo medico legale al regista Fernando Lopes, che nel 1993 firma la regia de *Il filo dell'orizzonte*. In questa lettera il medico lamenta che un Tabucchi "sprovvisto professorino" si sia manifestamente ispirato a lui per la trama del suo lavoro, scrivendo così:

inoltre, se non ricordo male, in quei mesi, era successo un oscuro fatto di sangue: alcuni giovani, anch'essi dalle oscure attività, erano stati uccisi nottetempo in un improvviso blitz della polizia sul quale le autorità avevano fatto cadere il più assoluto silenzio. Non vorrei che Tabucchi avesse sospettato che nell'università ci fossero degli infiltrati di quell'organizzazione. E si era messo in testa di capire. Ma capire cosa, signor Lopes (O, II, 865)?¹⁴

Il riferimento è evidentemente alla strage di via Fracchia. In *Dolore e furore. Una storia delle Brigate rosse*¹⁵, Sergio Luzzatto cita Tabucchi in alcune occasioni. Nel capitolo *Professori in trincea* (DF, 476) mette l'autore in relazione con Enrico Fenzi e Donata Ortolani, docenti universitari legati alle BR e su cui ritorneremo, per gli interventi su «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», rivista letteraria dell'Università di Genova. Poi, in *Epilogo* (DF, 597), racconta che un

¹² Stefano Risetto, "Requiem" lusitano di un esule genovese, in «Gazzetta del lunedì», 24 febbraio 1992, p. 6.

¹³ *Autopsia* è una lettera che fa parte della raccolta di testi *Autobiografie altrui* (2003), in cui Tabucchi ha parlato di se, offrendo una serie di considerazioni a posteriori sui suoi lavori. È presente anche una sezione dedicata a *Il filo dell'orizzonte* divisa in due testi: il primo, dedicato all'amico Surdich e alla moglie, con il focus sul finale del romanzo; il secondo, invece, è un espediente narrativo intitolato appunto *Autopsia*, che ha la forma di lettera fittizia, scritta da un anonimo medico italiano trasferitosi a New York e indirizzata al regista Fernando Lopes, che nel 1993 firma la regia di "A Linha do Horizonte", film tratto dal romanzo di Tabucchi. La lettera è inserita in *Autobiografie altrui* (Milano, Feltrinelli, 2003), ora in A. Tabucchi, *Opere*, a cura di P. Mauri e T. Rimini, Milano, Mondadori, 2018, tomo II, pp. 862-867. In questa "lettera", l'anonimo medico legale riferisce di una sua passata conoscenza e frequentazione con l'autore, di cui svela alcuni aspetti particolari del pensiero - anche sul ruolo di insegnante - sostenendo di essere colui che ha ispirato il personaggio di Spino.

¹⁴ Corsivo mio.

¹⁵ Sergio Luzzatto, *Dolore e furore: una storia delle Brigate Rosse*, Torino, Einaudi, 2023.

grande scrittore, appunto Tabucchi, rimane colpito particolarmente dalla vicenda, tanto da costruirci sopra la trama di un romanzo breve. Cita, infatti, FO e spiega:

pubblicato nel 1986 *Il filo dell'orizzonte* ruota intorno alla figura di un morto senza nome, un terrorista chiuso in una cella frigorifera dell'obitorio di una città essa pure senza nome, ma che visibilmente è Genova. [...] Impossibile per diversi giorni, attribuire un nome a Nobodi. [...] Il romanzo diventa poi, come spesso in Tabucchi, la storia di una ricerca: la ricerca delle connessioni che uniscono il mondo dei morti al mondo dei vivi, la perdita di memoria al significato della memoria.

Luzzatto osserva che il protagonista del romanzo non accetta l'anonimato del giovane morto, ribattezzato Nobodi, diventando così l'*alter ego* di Tabucchi, il quale, come racconta in *Autopsia*, è spinto a scoprirne l'identità.

Dalla sua condizione di *outsider* pisano, pendolare in una Genova che non sente sua, Tabucchi scrive una «storia di decadenza» (DF, 598), ambientata in un luogo dove il suo passaggio potrebbe non essere avvertito da nessuno (ancora *nobody*). Questo timore della “trasparenza” si chiarisce in alcuni brani. In un'intervista concessa nel 1997 nella sua casa di Vecchiano a Reinhold Jaretsky¹⁶, Tabucchi racconta che ama insegnare, poiché gli piace stare vicino ai giovani:

perché i miei studenti sono giovani e io non lo sono più tanto e quindi loro mi fanno capire i loro problemi, quelli che hanno ora i ragazzi di 20-25 anni. [...] E poi forse la cosa più importante: per me la scrittura non è una professione, è una vocazione e voglio che resti così; non vorrei mettere sul passaporto professione: scrittore. Voglio che ci resti professione: professore.

È quindi particolarmente interessante constatare quanto fosse profondo il suo interesse per l'insegnamento e per i suoi studenti. In *Autopsia* si legge, infatti, che, temendo un coinvolgimento di uno di loro in una situazione pericolosa, lo va a cercare personalmente:

Cosa poteva capire uno sprovveduto professorino quale era Tabucchi della palude che marciva sotto la pavimentazione delle nostre strade di allora?

¹⁶ Reinhold Jaretsky, *Intervista a Antonio Tabucchi*, Pisa, 1997. www.youtube/watch?v=fCc7avPkdDs

Con mezze parole mi fece intendere che svolgeva una sua personale inchiesta, perché uno dei suoi studenti, dalla sera di quell'eccidio, non si era più visto, e lui temeva che fosse una delle vittime inghiottite nel nulla. Mi disse che aveva visitato un piccolo convento fuori città dove il suo studente era stato ospitato e aveva indagato con il Padre superiore (O, II, 865).

Proprio perché così legato all'insegnamento, poteva avvertire come ancora più dolorosa la scarsa attenzione che, a suo giudizio, la città di Genova riservava alla sua facoltà. Non a caso dice con tono sarcastico durante un'intervista¹⁷, descrivendo la sua esperienza universitaria Genovese: «Se per caso una fata avesse cancellato la Facoltà di Lettere, Genova non se ne sarebbe accorta. Dava una certa disinvoltura insegnare in una facoltà che poteva anche non esistere». Il male e il dolore che attraversano quegli anni sono per Tabucchi:

un tema che mi sta attraendo da alcuni anni. Quando ho cominciato a scriverne non me ne rendevo esattamente conto. Ha preso avvio con *Il filo dell'orizzonte* e ha proseguito, poi, con *Il tempo stringe* [...]. Perché il personaggio che dice io, il monologante in quel monologo, è fondamentalmente infelice, ha sbagliato vita ed è pieno di risentimento. Il risentimento è un altro dei motivi che mi ha attirato molto in questi ultimi tempi. [...] Di solito ci si fa molta compagnia a scrivere, ci si sente in grande compagnia. Invece questo libro è diventato una compagnia sgradevole, un po' aspra, e sono stato molto contento di congedarlo e affidarlo alla sua vita di libro, in maniera che si staccasse.

Queste frasi usate per presentare *Il tempo stringe* (1988), in realtà si adattano perfettamente anche all'io narrate di PS. Una simile affermazione, infatti, appare anche nella nota a margine al testo della prima edizione di FO, dove Tabucchi afferma: «Scriverlo non mi ha procurato eccessiva allegria». La stessa sensazione traspare anche durante una conversazione con Gumpert a proposito di FO:

forse l'idea di morte che sta alla base di questo libro proviene proprio dalle tracce che quel mondo ha lasciato dentro di me. Perché, in fondo, *Il filo dell'orizzonte* è un piccolo romanzo filosofico sul concetto della morte e dell'identità, ed è anche per questa ragione che ci sono così legato, perché mai, in tutta la mia vita, mi era capitato di sentire con tale intensità una questione cruciale come quella della morte. Credo che scrivere su questo tema abbia significato per me l'abbandono di una certa spensieratezza vitale che prima esisteva nella

¹⁷ Laura Guglielmi, *Tabucchi spaesato a Genova*, in «Genova Liguria Blue», I, 4, 2009, pp. 88-89, citazione a p. 88.

mia narrativa, per affrontare un grado più profondo della meditazione, facendolo persino, diciamo chiaramente, con una certa dose di dolore e turbamento.

Ed è proprio perché sono riuscito a trovare le forze necessarie per affrontare questo tipo di meditazione, nonostante mi procurasse malessere, che sono particolarmente contento di questo libro.¹⁸

Scriva ancora Risetto nel suo articolo sulla «Gazzetta del lunedì», circa la riflessione sulla morte e la banalità del male:

Ma Tabucchi, pochi mesi prima del “Filo”, in otto pagine appena aveva codificato quella “banalità del male”, che nessuno ha mai intravisto nella vicenda del terrorismo italiano, se non in sporadici squarci grotteschi [...]. Quelle otto pagine si intitolano *Piccoli equivoci senza importanza*. [...] Con linguaggio secco e impassibile, fa scorrere la vicenda di un gruppo di amici, in cui si giocava a chi fosse il più rivoluzionario del reame, non tanto per sopravanzare gli altri fermi a un blando riformismo, quanto per far colpo su una ragazza dai capelli rossi. “E poi sapete com’è, succede che la parte che uno si assume diventa vera davvero, la vita è così brava a sclerotizzare le cose, e gli atteggiamenti diventano le scelte”. Forse è andata davvero così, un piccolo equivoco senza rimedio.¹⁹

Il racconto *Piccoli equivoci senza importanza*, che dà il nome alla raccolta, segue un gruppo di amici che competono a chi sia “il più rivoluzionario”, più per impressionare una ragazza che per convinzione politica, eppure quel gioco si cristallizza in un’identità reale. In questa storia, Tabucchi mostra con lucidità come atteggiamenti inizialmente frivoli o giocosi possano trasformarsi in scelte definitive: «succede che la parte che uno si assume diventa vera davvero, la vita è così brava a sclerotizzare le cose, e gli atteggiamenti diventano le scelte». Il tema si lega a *Il filo dell’orizzonte*, dove Tabucchi esplora la memoria, il destino e i percorsi individuali segnati da scelte apparentemente minime, ma in realtà fondamentali. In entrambe le storie a “piccoli equivoci” seguono tragiche conseguenze ineluttabili.

Torniamo al blitz, in via Fracchia a Genova, cui si fa riferimento in *Perdute salme* e in *Il filo dell’orizzonte*, operazione mai del tutto chiarita fino in fondo nella sua esecuzione, che provoca l’uccisione di quattro persone (tre uomini e

¹⁸ Antonio Tabucchi, *Zig Zag. Conversazioni con Carlos Gumpert e Anteos Chrysostomidis*, cit., in particolare il capitolo *Il filo dell’orizzonte*, pp. 167-170, citazione a p. 168.

¹⁹ Stefano Risetto, “Requiem” lusitano di un esule genovese, «Gazzetta del Lavoro», 24 febbraio 1992, p. 6.

una donna, la padrona di casa) e il ferimento grave di una quinta, un carabiniere. L'evento suscita molto turbamento sia per l'esito sia per le modalità e, cosa ancora più sconvolgente, per ben sei giorni l'identità del quarto uomo ucciso rimane ignota. Gli articoli dei principali quotidiani seguono la vicenda con molta attenzione e tensione, e si crea a Genova un percorso obbligato per i cronisti che si spostano costantemente dal luogo dell'irruzione, in via Fracchia, nel quartiere di Oregina, all'obitorio di San Martino, dove sono conservate le salme.

Dirà Tabucchi che gli eventi di quel periodo hanno lasciato una traccia in lui, e afferma in un'intervista²⁰ rilasciata a Marcello Cella nel 1985:

Naturalmente per uno scrittore della mia generazione che è passato attraverso la visione, la constatazione di quello che stava succedendo nel nostro paese certi segni degli avvenimenti che stavamo vivendo sono stati lasciati. Io non ho mai preso il problema di petto anche perché credo che se riesco a riflettere sulla storia non riesco a fare cronaca ed ho sempre temuto che affrontando il problema in una maniera diretta potessi fare una letteratura sostanzialmente cronachistica che non mi piace.

Naturalmente questi temi, questi motivi affiorano nella mia narrativa perché non si può mai chiudere gli occhi di fronte a quello che sta succedendo. Oltre tutto io sono, come tutti noi, una persona che legge i giornali, che vede la televisione e fa una constatazione del nostro presente. Dunque questi avvenimenti in qualche modo si possono riflettere nella scrittura ma mai in maniera diretta.

Le immagini dei corpi senza vita dei brigatisti non sono apparse subito sui giornali (saranno poi pubblicate oltre venti anni dopo²¹), mentre quella del giovane ignoto ucciso è pubblicata il 3 aprile in «Il Lavoro»²², in un articolo in cui compare un volto decisamente sfatto e gonfio per essere rimasto cinque giorni in una cella dell'obitorio. È del giorno successivo il riconoscimento del volto:

²⁰ Marcello Cella, *Lo scrittore è un ascoltatore*, Pisa, 1995, intervista ad Antonio Tabucchi, in occasione della presentazione del film *A Linha do Horizonte* di Fernando Lopes (<https://marcellocella.blogspot.com/212/03>).

²¹ Simone Traverso, *Via Fracchia, ricordi indelebili*, in «Corriere mercantile», 13 febbraio 2004, p. 2; Andrea Ferro, *Dura, il "capo" in prima linea*, in «Corriere mercantile» 13 febbraio 2004, p. 3; id. *Quelle pistole accanto ai cadaveri*, «Corriere mercantile», 14 febbraio 2004, p. 2; id. *Riccio: spararono per primi*, «Corriere mercantile», 14 febbraio 2004, p. 3.

²² Corrado Incerti, *Nemmeno i giudici sanno cos'è accaduto nel covo*, in «Il Lavoro», 3 aprile 1980, p. 8.

una telefonata anonima lo identifica come Riccardo Dura.²³ Quest'agnizione ottenuta grazie al lavoro d'intermediario dell'avv. Arnaldi, contattato da Andrea Marcenaro²⁴, prelude a un epicedio su di lui scritto il 4 aprile sul quotidiano «Lotta continua», che lo descrive come «un militante che non amava mettersi in mostra». Marcenaro si dispiace per aver scoperto la sua morte, ma anche per la sua scelta di adesione alle BR. Conclude dicendo che è stato giusto rendere noto il suo nome, «ma, facendolo, avete mostrato a chi ha conosciuto Riccardo una cosa: la tragedia che rappresentate».²⁵

Nella più volta citata intervista di Stefano Risetto del 1992, Tabucchi offre delle dichiarazioni particolarmente interessanti per la nostra indagine:

Riguardo al terrorismo, il mio punto di vista è parzialmente esplicito in un breve racconto intitolato *Piccoli equivoci senza importanza*. In esso un uomo si ritrova dopo molti anni a seguire, come testimone con facoltà di scrivere, il processo ad un vecchio compagno di scuola divenuto terrorista. L'uomo segue il dibattimento e si rende conto con delusione che la sua testimonianza sarebbe assolutamente inutile in quanto puramente esistenziale. Lui sa che i motivi che hanno condotto il suo vecchio amico al terrorismo sono non solo politici, ma anche esistenziali e psicologici, ma si rende perfettamente conto della completa irrilevanza processuale di tali motivi. Io credo che ci sia stata, nel momento più buio della nostra storia, una generazione che è stata portata al terrorismo non solo da ragioni politiche, ma anche da motivi esistenziali e psicologici, questi ultimi doverosamente sfuggiti ai radar dei giudici. E allora mi chiedo: gli storici terranno un giorno conto di questi motivi esistenziali e psicologici? Io, come scrittore, ho deciso di testimoniarli.²⁶

Questa affermazione offre un importante spunto di riflessione sul fatto che, già nel 1992, Tabucchi avesse intuito che l'indagine sulle Brigate Rosse non andava svolta solo poggiandosi sulla ricerca di ragioni esclusivamente politiche, revansciste o di pura attrazione per la violenza, ma che bisognava ricercare an-

²³ Paolo Lingua, *Ha un nome il quarto BR. Scoperto un arsenale a Padova*, in «La Stampa», 4 aprile 1980; Rossella Michienzi, *Le BR: «il morto è Riccardo Dura»*, in «l'Unità», 4 aprile 1980, p. 5; Gianni Migliorino, *Le BR: «Il quarto ucciso si chiamava Riccardo Dura»*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1980, p. 7; *Le Br svelano il nome del capocolonna ucciso*, in «Il Lavoro», 4 aprile 1980, p. 1.

²⁴ Andrea Marcenaro, nel 1972, aveva reclutato Riccardo Dura, precario dell'indotto dell'Italsider, in Lotta Continua portandolo presso la sede di piazza San Donato. Prova tangibile di questa affiliazione, oltre alle parole di Marcenaro, anche una firma a stampa sul quotidiano «Lotta continua», in calce all'appello *Libertà per Guido Viale*, del 13 febbraio 1973.

²⁵ Andrea Marcenaro, *Riccardo Dura*, in «Lotta continua», 4 aprile 1980, p. 20.

²⁶ Stefano Risetto, «*Requiem*» lusitano di un esule genovese, in «Gazzetta del lunedì», 24 febbraio 1992, p. 6.

che nel profondo della società per individuare motivazioni legate alla psicologia, alla sociologia e a ragioni esistenziali. Gli stessi motivi hanno indotto, trent'anni dopo, Sergio Luzzatto a scrivere un libro sulla storia delle BR, seguendo proprio il *fil rouge* della vicenda di Riccardo Dura. Forse l'identificazione del protagonista di PS con la figura del morto, appartenente a un'organizzazione terroristica, potrebbe suggerirci, in fondo, che per Tabucchi, anche un uomo come l'io narrante, necroforo ingrigito, con una vita qualunque e nessuna propensione alla violenza, sarebbe potuto diventare, in un momento di smarrimento o di disperazione, un terrorista.

2. La Genova degli anni di piombo (1976-1981)

La Genova di cui parla Tabucchi è quella degli anni Settanta/Ottanta, in cui il porto era separato dalla città, gli edifici storici trascurati, e corrosi da traffico e smog, non c'era nessuna zona pedonale, o quasi, e pochi erano i luoghi aperti e sicuri nella zona del centro storico. È la città che compare, ad esempio, in un video del fotografo Giorgio Bergami, dal titolo *1977, Genova alla finestra; ricordi di una città*.²⁷ Questa dunque la visione tabucchiana, cui accenna velocemente anche in *Autopsia* quando dice: «E [Tabucchi] si era messo in testa di capire. Ma capire cosa, signor Lopes? Cosa poteva capire uno sprovveduto professore quale era Tabucchi della palude che marciva sotto la pavimentazione delle nostre strade di allora?». Non si può prescindere, quindi, nel raccontarla, dal vissuto della città negli anni della sua permanenza. Tabucchi arriva nel 1978 in una Genova che già nei due anni precedenti era stata sconvolta da alcuni eventi drammatici a firma Brigate Rosse, che avevano colpito profondamente l'Italia tutta.

Il primo, epocale, è l'omicidio del giudice Francesco Coco e della sua scorta, Giovanni Saponara e Antioco Deiana, uccisi l'8 giugno 1976 in salita Santa Brigida, a pochi passi da via Balbi, sede della facoltà di Lettere dell'Università di Genova.²⁸

Questo omicidio segnò l'ingresso delle Brigate Rosse nella stagione degli

²⁷ Giorgio Bergami, *1977, Genova alla finestra; ricordi di una città*, Genova, novembre 1977.

²⁸ Remo Lugli, *Hanno ucciso Coco e le due guardie. Si vuole gettare il terrore in Italia*, in «La Stampa», 9 giugno 1976, p. 1.

assassini pianificati. Quel delitto inaugurale, anche per effetto delle incertezze investigative e delle ipotesi contraddittorie diffuse dalla stampa e di cui ancor oggi non si conosce l'esecutore, contribuì a costruire il mito della colonna genovese, descritta come un nucleo di «samurai invincibili», come li definì in un suo coraggioso articolo di denuncia Walter Tobagi sul «Corriere della Sera», qualche anno dopo.²⁹ La violenza dei colpi e la loro non tracciabilità fu un mito che alimentò il prestigio dell'organizzazione e allo stesso tempo mise in luce l'impreparazione dello Stato a fronteggiare la sfida.

Negli anni successivi la città visse una sequenza incalzante di rapimenti, omicidi e gambizzazioni che la resero uno degli epicentri del terrorismo: dal ferimento di Vittorio Bruno, vicedirettore del «Secolo XIX», e Sergio Prandi, dirigente di Ansaldo Meccanico Nucleare ad Angelo Sibilla, segretario regionale della DC, a Carlo Castellano, dirigente dell'Ansaldo (attentato al quale partecipa anche il professor Enrico Fenzi, come detto collega di Tabucchi all'Università). Dopo il sequestro Moro, viene ucciso a Genova il commissario Antonio Esposito, colpito su un autobus, in mezzo alla gente e senza scorta.

Genova, però, non era soltanto porto e fabbrica: l'università, e in particolare la facoltà di Lettere, divenne un terreno di attraversamento per intellettuali, studenti e docenti che finirono, con percorsi differenti, a incrociare la vicenda brigatista. La parabola di Enrico Fenzi è in questo senso esemplare: filologo di prestigio, attivo nel dibattito culturale internazionale, scelse di aderire alla clandestinità e alle Brigate Rosse. Intorno a lui, i nomi di altri docenti come Gianfranco Faina o Donata Ortolani (docente e compagna di uno dei più effe-rati capi dell'organizzazione, Rocco Micaletto), affiorano nelle carte giudiziarie, a testimonianza di un ambiente nel quale idealismo, contestazione e deriva armata poterono contaminarsi.

Alla fine degli anni Settanta, la colonna genovese delle Brigate Rosse raggiunge il massimo della sua capacità militare e radicamento in città. Ormai Genova è ritenuta «la capitale del terrorismo»³⁰, la città delle prime volte, come sottolineano molti giornalisti nei loro articoli: il primo omicidio preparato, il primo rapimento di un magistrato, il primo giornalista gambizzato.

Il mito della colonna genovese, tuttavia, non resse alla prova della realtà.

²⁹ Walter Tobagi, *Non sono samurai invincibili*, in «Corriere della Sera», 20 aprile 1980, p. 1.

³⁰ Angelo Falvo, *Perché Genova è la capitale del terrorismo*, in «Corriere della Sera», 24 gennaio 1979, p. 2.

La cosiddetta “strategia dell’annientamento”, che pretendeva di colpire lo Stato e le sue articolazioni, mise progressivamente a nudo la fragilità del progetto. L’omicidio di Guido Rossa, operaio comunista e delegato sindacale che aveva avuto il coraggio di denunciare un brigatista in fabbrica, segnò il punto di non ritorno. Con la sua morte, nel gennaio 1979, si incrinò definitivamente l’illusione di un legame con la classe operaia: il PCI, i sindacati e gli stessi compagni di lavoro, che inizialmente lo avevano lasciato isolato, si schierarono con decisione contro le Brigate Rosse. Da quel momento l’organizzazione apparve non più voce di un conflitto rivoluzionario ma nemico interno, incapace di parlare a nome di qualcuno. Questo è, in fondo, l’inizio della fine della lotta armata, che per anni ancora saprà comunque provocare dolore e morte.

Su questo sfondo si innesta lo sguardo letterario di Antonio Tabucchi, allora docente all’Università di Genova e collega di Fenzi. Nel testo di *Perdute salme* (e poi in *Il filo dell’orizzonte*) Tabucchi trasporta l’immagine dei terroristi uccisi in via Fracchia. Nell’immaginario di uno scrittore come lui, sensibile e presente in questi anni cruciali della città, anni di dolore, di confusione di incertezza e di paura, i corpi dei morti di via Fracchia rimarranno indelebilmente scolpiti, e porteranno a riflessioni profonde. Sui giornali dell’epoca queste osservazioni:

Cosa può essere accaduto allora? I buchi sembrano risultato di una sventagliata di mitra, sparata dall’alto verso il basso sono infatti a un’altezza di 40 - 50 centimetri, e potrebbero essere stati esplosi dall’ammezzato. A questo punto la ricostruzione dell’irruzione si fa di nuovo misteriosa. Che i colpi siano stati sparati contro un brigatista che cercava di fuggire? Oppure la raffica è partita inavvertitamente a un carabiniere che scendeva le scale prima che iniziasse l’irruzione vera e propria? Oppure, se così non è stato, come mai quei buchi? A queste domande potrà forse dare risposta la ricognizione che i giornalisti compiranno oggi, secondo quanto annunciato sabato scorso dalla procura, nell’appartamento di via Fracchia.³¹

Tabucchi fa dire al giornalista che in PS si occupa di quel caso di cronaca nera che ha fatto arrivare all’obitorio un cadavere dall’identità sconosciuta:

Allora, chi era Tom Mix? Era un’esca ignara? Un’esca consapevole? Un povero scemo? Uno che non c’entrava niente? Un testimone scomodo? O qualcos’altro ancora? Si potevano fare ipotesi a piacere, a me la scelta. Si trattava di terrorismo? Forse. Ma avrebbe anche po-

³¹ Articolo non firmato, *Prime foto dell’appartamento di via Fracchia dove sono stati uccisi i brigatisti. Quattro spari nel muro*, in «Il lavoro» 4 aprile 1980, p. 7.

tutto trattarsi di altro: vendette, imbrogli, cose segrete, ricatti... chissà: queste cose sono estremamente complicate. Forse Tom Mix era la chiave di tutto, ma poteva anche essere soltanto una vittima sacrificale, oppure qualcuno capitato all'incrocio di un destino. Di una cosa era certo: era meglio lasciar perdere (PS, 42-45).

Sono nel suo pensiero corpi dimenticati, abbandonati, non reclamati, come quelli delle stragi negli anni di piombo: le *Perdute salme*.

Non solo Perdute salme: il blitz di via Fracchia in Dolores Ibarruri versa lacrime amare

L'interesse suscitato dal blitz di via Fracchia è stato per l'autore così intenso da non esaurirsi con la creazione di *Perdute salme*. Come osserva Maria Josè de Lancastre Tabucchi, ha contribuito anche alla creazione del personaggio della madre di un giovane ucciso in uno scontro a fuoco con la polizia, nel racconto *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*, pubblicato ne *Il gioco del rovescio* (1981). Le parole usate da questa *mater dolorosa* e il suo atteggiamento generale di scusa per sé stessa e per il suo giovane figlio, richiamano molto quelle usate da Celestina Di Leo nelle interviste seguite al riconoscimento, il 4 aprile, della salma del figlio Riccardo Dura, ucciso nel blitz dei Carabinieri del generale Dalla Chiesa. Il collegamento tra queste due figure si rivela innanzitutto nella data in cui il racconto è stato scritto. È proprio Tabucchi, infatti, che nel marzo 1997, in un'intervista rilasciata alla giornalista Wanda Lattes dopo la prima della *pièce* teatrale omonima con protagonista Stefania Sandrelli, parla di questo testo:

Pensi — ci dice Tabucchi — che questo racconto l'ho scritto nel 1980: non l'ho più riletto dopo che era apparso nella raccolta *Il gioco del rovescio*. È una riscoperta anche per me. Un dono che mi fanno la Sandrelli e Siciliano.³²

Nel racconto, il cui rovesciamento riguarda la vera identità di un figlio, una madre, intervistata da un giornalista, prende la parola per restituire dignità

³² Wanda Lattes, *La Sandrelli fa riscoprire Tabucchi a Firenze*, in «Il Corriere della sera», 8 marzo 1997, p. 39 (Enzo Siciliano direttore del Gabinetto Vieusseux di Firenze dal 1995 al 2000).

alla memoria del suo Piticche, il giovane ucciso dalla polizia, con l'accusa di essere un terrorista. Nelle sue parole traspare l'incredulità e il dolore di chi non riconosce il proprio ragazzo nella figura di un uomo che commette «cose atroci». Nello svolgersi del racconto ecco che compaiono piccoli richiami, accenni che legano le due figure storiche di Celestina di Leo e figlio, Riccardo Dura, ai due personaggi della storia: la Madre, senza nome, e il suo amato Piticche.³³

Dura era un ragazzo sensibile, «disinvolto intelligente e aperto», come lo avevano definito i medici dell'ospedale psichiatrico che a sedici anni lo avevano esaminato, con un buon quoziente intellettivo di 102 totale e 108 per la scala verbale (la media nazionale è considerata di 101).³⁴

«Ha molti amici che sono le uniche persone cui è affezionato». «Il rendimento scolastico è stato sempre ottimo, pur frequentando scuole serali per aiutare la madre nel lavoro durante il giorno». «Vorrebbe andare a scuola al mattino, ma non può perché deve aiutare la madre al mercato».³⁵

In *Dolores Ibarruri versa lacrime amare* il giovane protagonista assente è evocato attraverso le parole della madre, che ne traccia un ritratto improntato a un'infanzia di serenità e spontaneità: «Era un bambino allegro, davvero allegro, rideva sempre, così allegro [...] Anche affettuoso. E lo è restato da grande. Allegro magari no, ma affettuoso tanto». La medesima immagine ritorna, con lievi variazioni, anche nel ricordo del suo doppio reale, Riccardo Dura, del quale «i pochi amici e conoscenti parlano [...] come di un ragazzo “dolce, buono, taciturno”, abbastanza affettuoso».³⁶

Il parallelismo si estende inoltre alla dimensione familiare. Piticche – il cui soprannome la madre preferisce non consegnare ai lettori – così come Dura,

³³ Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 93: «noi lo chiamavamo così, sui giornali non è mai venuto, non lo sa nessuno, era una cosa ristretta in famiglia, per noi era una tenerezza, le sarei grata se anche lei lo tacesse, poi sui giornali viene fra virgolette, dopo il suo vero nome: detto «il Piticche» è atroce, non le pare? Come fa la gente a capire che è un nome di tenerezza? Anche lei non lo capisce, magari posso spiegarle l'origine del nome, il significato, ma cosa vuol dire per noi questo non può capirlo nessuno, nel nome c'è il tempo passato insieme, le persone che ci sono morte, cose fatte insieme, luoghi, altri nomi, la nostra vita».

³⁴ Paolo Zardo, *Il brigatista venuto dal manicomio*, in «Paese sera della domenica», 27 aprile 1980, p. 1.

³⁵ Dalla cartella clinica compilata dalla dottoressa Piera Bevilacqua nel settembre 1966 presso il Manicomio di Quarto dove Dura era stato ricoverato (DF, I capitolo) e Paolo Zardo, *Il brigatista venuto dal manicomio*, cit.

³⁶ Paolo Lingua, *La madre in lacrime riconosce il quarto Br ucciso a Genova*, in «La Stampa», 5 aprile 1980, p. 7.

crebbe privo di una figura paterna: il primo a causa della morte per malattia del padre, il secondo per l'abbandono di questi della famiglia, per l'incapacità di gestire le responsabilità e probabilmente gli affetti. Eppure entrambi mantennero un legame affettivo con quella figura: Piticche serbava il ricordo del padre Rodolfo come di un narratore e ascoltatore capace di affascinare con le sue storie; Dura si mostrò desideroso di ricomporre l'unità familiare, anche quando questa appariva ormai irrimediabilmente compromessa:

Voleva farmi rappacificare con mio marito. [...] Quando ha compiuto sedici anni mi ha chiesto di tornare insieme a mio marito. Ne abbiamo parlato ma non siamo riusciti a raggiungere un punto di intesa. Forse era passato troppo tempo. Forse lui ha sofferto per tutto questo forse ha parlato con altre persone che gli hanno messo in testa certe idee.³⁷

In entrambi i casi emerge la medesima volontà materna di restituire un'immagine innocente del figlio. La madre senza nome del racconto di Tabucchi offre il ritratto di un bambino solitario che gioca con Pinocchio, per poi animarsi nella lettura e nell'interpretazione dei personaggi incontrati nei libri condivisi con il papà ammalato, con cui corrispondeva: «Rodolfo ricevette molte lettere da Livingstone, al Piticche piaceva talmente essere Livingstone, e poi da Huckleberry Finn, da Kim, da Gavroche, da Pasteur».³⁸

La madre di Dura, al contrario, costruisce la propria memoria materna attraverso la drammatica scena del riconoscimento del cadavere: «quando [...] ha visto sul corpo gelido del suo ragazzo i segni delle ferite mortali» sarebbe «scoppiata in lacrime, imprecando contro chi lo avrebbe portato sulla strada del terrorismo».³⁹ L'accento cade qui sulla naturale estraneità del figlio alla violenza: nessuna responsabilità personale, dunque, ma solo il destino o l'influenza di cattive compagnie; e poi afferma «Fino a sedici anni è stato un figlio perfetto. Bravo a scuola, affezionato, pieno di premure per me. Guai a chi me lo toccava». Anche questo è un aspetto condiviso dai due ragazzi. Ricorda la madre di *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*:

³⁷ Articolo non firmato, *La travagliata esistenza familiare del giovane approdato al terrorismo*, in «Il Secolo XIX», 5 aprile 1980, p. 5.

³⁸ Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 99.

³⁹ *La madre del BR davanti al figlio* in «Il lavoro», 5 aprile 1980, p. 7.

era così intelligente, e a scuola particolarmente dotato, è sempre stato uno scolaro eccezionale, diplomi, medaglie, premi [...], si è sempre mantenuto da solo, con la sua splendida intelligenza.⁴⁰

Forse non stona in questo momento un breve richiamo alla figura del giovane sconosciuto ucciso in *Perdute salme*, e precisamente nel momento in cui il Priore nel capitolo VIII, parla di lui definendolo «un giovane gentile, capace di cordialità e gratitudine, amava lo studio e la letteratura antica. [...] Era un giovane di limpida intelligenza» (PS, 37). La similitudine tra i tre ragazzi in questione — due di finzione e uno reale — risulta evidente.

C'è poi, sia nella vita di Dura sia nella vita del suo doppio immaginario, lo stesso silenzio sui molti anni passati lontano dagli affetti familiari, una sorta di spazio cronologico non considerato. Nessuna delle due madri vuole o può parlarne. Celestina di Leo si limita a dire:

Poi è tutto cambiato improvvisamente. Io mio figlio non l'ho più riconosciuto, ho cercato in ogni modo di assecondarlo, di farlo tornare quello di prima. Ma non c'è stato niente da fare. Ormai era scomparso, non lo vedevo da sei anni.⁴¹

Mentre la madre di Piticche riempie gli spazi della sua intervista di divagazioni, come le fanno notare («lo so che divago, mi lasci divagare, poi vengo al punto»⁴²), e dice soltanto:

Mai una volta che si sia dimenticato il mio compleanno, anche quando era lontano, sempre qualcosa, una rosa con l'Interflora, un telegramma, vuole vedere i suoi telegrammi?, ce li ho in questa scatolina [...], guardi, dal Settanta a oggi sono otto telegrammi.⁴³

È così sottolineato il lungo periodo di assenza, come osserva anche Schwarz Lausten in *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*:

L'altro tipo di silenzio si ha ad esempio in «Dolores Ibarruri versa lacrime amare», in cui c'è una ellissi nella cronologia della storia laddove la madre esclude completamente dalla propria narrazione un intero periodo di molti anni della vita del figlio. Infatti, non

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ *La travagliata esistenza familiare del giovane approdato al terrorismo*, in «Il Secolo XIX», 5 aprile 1980, p. 7.

⁴² A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 95.

⁴³ Ibidem, p. 93.

sapremo mai cos'è successo nella vita di Piticche a partire dall'anno della morte del padre, il 1961, fino al momento dell'enunciazione del racconto, poco dopo la morte di Piticche, che avviene evidentemente nel 1978. Non è sicuramente un caso che la madre non desideri raccontare di quegli anni, e che preferisca parlare solo dell'infanzia del figlio. Ella vuole trasmettere un'immagine innocente e mite del figlio, o forse è veramente l'unica che ha nella memoria. Forse non sa veramente nient'altro del figlio. Questa strategia lascia a noi lettori di indovinare come sia stata la gioventù di Piticche.⁴⁴

Per concludere si potrebbe osservare che, al di là delle trame secondarie divaganti di *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*, al di là dei racconti di innocenza reclamata e di crudeltà e atrocità che circondano le due storie, sono *le lacrime* il motivo conduttore. Amare, quelle immaginate della Pasionaria⁴⁵, ricorrenti, quasi un ritmo sottinteso quelle della madre di Piticche che ritornano spesso nel racconto: «scusi se piango, non volevo piangere, ma le lacrime mi scendono da sole, faccio bene a piangere?, ha ragione, faccio bene a piangere», che sottintendono anche un giudizio sulla sua storia. A queste fanno eco quelle disperate di Celestina di Leo, quando rivede, dopo anni di lontananza, il corpo straziato di suo figlio, come sottolineato dal titolo di un articolo uscito in quei giorni *La madre in lacrime riconosce il quarto Br ucciso a Genova*⁴⁶ e come racconta un altro: «Sembra che quando la donna ha visto sul corpo gelido del suo ragazzo i segni delle ferite mortali sia scoppiata in lacrime».⁴⁷ Con il contesto genovese difficile di quegli anni sullo sfondo.

⁴⁴ Pia Schwarz Lausten, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, «Études Romanes» vol. 58, Museum Tusculanum Press, 2006, versione e-book.

⁴⁵ Pseudonimo di Dolores Ibárruri Gómez. Politica, attivista e antifascista spagnola, naturalizzata sovietica.

⁴⁶ Paolo Lingua, *La madre in lacrime riconosce il quarto Br ucciso a Genova*, in «La Stampa», 5 aprile 1980, p. 7.

⁴⁷ *La madre del BR davanti al figlio*, in «Il Lavoro» 4 aprile 1980, p. 5.

*Nico Orengo: la scrittura che «brucia nel tempo»
e quella che «deve durare»*

LAURA NAY

Abstract

Scrittore-giornalista o giornalista-scrittore? Per Nico Orengo si tratta di una domanda oziosa. Intellettuale, giornalista, scrittore o, più semplicemente, uomo di lettere, innamorato della parola e della sua essenzialità. Orengo è tutto questo ogniqualvolta si abbandona al flusso della scrittura che «sceglie il suo percorso e arriva alla fine». «Io sono un letterato, ci tengo» afferma l'autore con forza, consapevole che solo attraverso il «reticolo di parole», che racchiude dentro di sé, può raccontare il reale.

Writer-journalist or journalist-writer? For Nico Orengo, it is a pointless question. An intellectual, journalist, writer, or, more simply, a man of letters, in love with the word and its essence. Orengo is all of this whenever he yields to the flow of writing that «chooses its own path and reaches the end». «I am a man of letters, and that matters to me», the author states firmly, aware that only through the «network of words» he carries within himself can he recount reality.

Keywords

Nico Orengo, literature and journalism, contemporary italian literature

Alla domanda se Orengo sia stato scrittore-giornalista o giornalista-scrittore,¹ di primo acchito, potremmo rispondere che a lui calzi meglio la seconda

¹ «Si può facilmente concedere che la storia del giornalismo, e del linguaggio giornalistico, in Italia nel corso del secolo XX sia in primo luogo la storia di un vittorioso processo di emancipazione, o di svincolo, dai lacci delle istituzioni letterarie tradite, paradossalmente oggi, [...], le relazioni tra Giornalismo e Letteratura tendono a complicarsi, a configurarsi secondo moduli meno lineari che nel passato remoto e prossimo, forzando e incrinando i confini del genere, e, ancor più, producendo, o propiziando, un vero e proprio sfondamento delle paratie che separano (separerebbero) *fiction* e *chose vue*», osserva Franco Contorbis che così continua: «la propensione al fascino discreto della bigamia che ha contrassegnato in questi anni il lavoro di non pochi giornalisti di rango, [...] non va confusa né con l'iniziale 'indecisione' tra mondo dei giornali e *chose littéraire*, poi

definizione innanzitutto per una questione meramente cronologica, ossia per il precoce avvicinamento al mondo della carta stampata fin dagli anni delle scuole superiori, come si legge in *Chi è di scena!*, libro del 2006 che celebra i 50 anni del Teatro Stabile di Torino:

Chiesi a mio padre come si faceva a scrivere su un giornale, insomma se, come avevo fatto a Ventimiglia con «L'Eco della Riviera», partendo dalla recensione della *Dolce vita*, non fosse possibile scrivere anche qui, qualcosa [...]. Paziente, mio padre domandò al suo amico Carlo Casalegno, vicedirettore della «Stampa» [...]. Casalegno fu, come al suo solito, gentile e mi spedì da don Peradotto, in piazza Solferino, dove dirigeva «Il Nostro Tempo». Mi chiese quali fossero i miei interessi e io gli parlai del morbo rosso e oro [il teatro], di cinema e di libri. Don Peradotto mi diede a scrivere venti righe su Gagarin in orbita. Ciò che scrissi venne pubblicato.²

Sono parole che lasciano trasparire il profilo del giornalista culturale che Orengo sarebbe diventato. I libri, dunque, lo hanno sempre accompagnato: dal *Robinson Crusoe*, letto da bambino durante un periodo di convalescenza, lo ricordava nel programma radiofonico *Occasioni* del 1977,³ alla «sua» università – è definizione di Nico –⁴ ovvero l'Einaudi, dove è entrato nel 1966 come ufficio stampa, per approdare infine alle colonne de «La Stampa» e di «Tuttolibri», ritagliando sempre un po' di tempo per scrivere opere sue. Un percorso riassunto da Bruno Quaranta che, in una delle interviste a corredo di *Raccontare cultura*, il volume dedicato alla storia dell'inserito culturale torinese, descrive l'Orengo recensore così:

manifestava una grande capacità. Era cresciuto all'Einaudi, era anche uno scrittore e

risolta [...] nella direzione del primo dei due poli [...] né con l'adozione della forma romanzo come una sorta di *violon d'Ingres* [...] di una larga famiglia di giornalisti-scrittori (giornalisti e scrittori)», Franco Contorbia, *Giornalismo italiano*, a cura e con un saggio introduttivo di Id., vol. quarto, 1968-2001, Milano, Mondadori, 2009, pp. VII-LXII, XLVIII, XLIX.

² Nico Orengo, *Chi è di scena!*, Torino, Einaudi, 2006, p. 73.

³ «Così fra spremute d'arance e noiosissimi puzzle qualcuno mi ha dato da leggere *La vita e le strane sorprendenti avventure di Robinson Crusoe*» Nico Orengo, [intervento su *Robinson Crusoe*], in «Occasioni», 20 dicembre 1977, canale non identificato, Identificatore Teca Rai FI00044801. «Nico, estroso fanciullo. Un Robinson Crusoe, un solitario, un'anima *hors-catégorie*, un marchese rampante nella giungla toccatagli in sorte, fino all'ultimo respiro fedele, fedelissimo al ghiribizzo sfoderato come uno stiletto», così lo ricorda Bruno Quaranta nell'intervento *Il marchese rampante*, in Alberto Cane, Francesco Improta (a cura di), *Nico Orengo. Poeta della pagina e della vita*, Saluzzo, Fusta Editore, 2019, pp. 124-125, p. 124.

⁴ Marina Cofano, *Grazie allo "Struzzo" la laurea che conta*, in «Piemontevip», VI, 1/2 gennaio-febbraio 1989, pp. 17-18, p. 17.

poeta, aveva una grande esperienza frammista a una grande sensibilità che gli permetteva di intuire il valore di un libro senza attraversarlo pagina per pagina.⁵

Una lunga consuetudine, una vita alle prese con «i libri degli altri» (per riprendere la fortunata formula calviniana), che filtra fra le righe del romanzo *l'Intagliatore di nòccioli di pesca* del 2004 e porta Orengo, in occasione della presentazione di quest'opera, a dire di sé: «non sono un critico, sono un lettore» e più avanti «noi siamo dei lettori, dei giornalisti che da anni hanno visto libri, li hanno letti e hanno una memoria di cosa è stata la letteratura e un giudizio lo danno».⁶

Orengo non «crede negli scrittori a tempo pieno» intenti a «scrivere solo per sé stessi»⁷ al punto di dimenticare il lettore,⁸ senza che questo comporti piegarsi ai gusti del pubblico: «quando ci si mette a scrivere guai a pensare al lettore: provocherebbe dei gravi imbarazzi e problemi, in qualche modo si cercherebbe di non deludere nessuno, e si finirebbe per scontentare tutti».⁹

Il contravveleno è il giornalismo dove si impara «che esistono gli altri», a «buttar via delle parole» e a non cadere «nella trappola di pensare che tutte [...] siano necessarie» perché «non è assolutamente vero, ed avviene perché non si ha un riscontro. [...] Il giornalismo aiuta lo scrittore a non rimaner isolato dalla realtà».¹⁰ Grazie a questo «mestiere» – è stato Genta a sottolineare come tale fosse per lui la pratica giornalistica vissuta senza retorica –¹¹ Orengo evita il

⁵ Anna D'Agostino, [intervista a] Bruno Quaranta, in Ead, *Raccontare cultura: l'avventura intellettuale di «Tuttolibri» (1975-2011)*, Donzelli, Roma, 2011, pp. 141-145, p.141. Sull'attività di Orengo recensore si veda Luca Vincenzo Calcagno, *Orengo in radio, I 'libri degli altri' raccontati in vent'anni di carriera*, in «Finzioni», IV, 7, 2024, pp. 60-82.

⁶ Nico Orengo, in «L'appuntamento», Rai 1, 12 marzo 2005, Identificatore Teca Rai FE433516.

⁷ Alessandro Mezzena Lona, *Con gli occhi puntati sul presente*, intervista a Nico Orengo, in «Il Piccolo», 23 settembre 1990, p 4.

⁸ «Leggo di tutto. Dipende dai periodi e da quello che esce. Mi piace leggere i classici, ma anche i libri che mi sorprendono, che fanno vedere dei mondi che non conosco [...]. Vi sono poi libri che mi piacciono perché si fanno leggere, altri che leggo per la lingua, per il suono», *La pagina piena. Conversazione con Nico Orengo* a cura di Eugenio Fici e Carlo Marengo, «Il Babau», 2020, <https://ilbabau.net/interviste/la-pagina-piena-il-babau-n-7/> [url consultato il 25/11/2025].

⁹ Nico Orengo, *La Descrizione* in Giovanni Francesio (a cura di), *L'officina del racconto. Conversazioni con Giuseppe Pontiggia, Paola Capriolo, Michele Mari, Aurelio Picca, Vincenzo Pardini, Nico Orengo, Carlo Fruttero, Andrea De Carlo, Vincenzo Cerami, Luca Doninelli*, a cura di Giovanni Francesio, Forlì, La Nuova Compagnia Editrice, 1995, pp. 69-87, p. 85. A questo proposito, nell'intervista di Marengo, si legge: «il lettore di oggi tende ad ipotizzare un lettore tipo che altri non è che sé stesso. Attraverso questo processo di identificazione egli immagina una possibile cerchia di amici che vorrebbero leggere quello che egli legge», Id., *La pagina piena*, cit.

¹⁰ Nico Orengo, *La pagina piena*, cit.

¹¹ «Del giornalista Nico aveva il fiuto e l'immediatezza. Non la retorica. Lo considerava un lavoro da farsi bene.

«vizio del narcisismo» e sceglie di «tenere desta l'attenzione sulla realtà»;¹² lo spiega con limpidezza quando, appena trentaduenne, in un'intervista fattagli da Papuzzi a margine della pubblicazione del romanzo *Miramare*, distingue tre tipi di scrittori: quelli post Gruppo 63, che «cercano di appropriarsi delle tecniche dell'avanguardia per grossi romanzi di consumo», quelli che «tentano di calarsi *tout court*, a caldo, nel politico» e infine quelli, come lui, che «tentano di avvicinarsi alla realtà attraverso la letteratura». ¹³ Qui credo sia la chiave per comprendere il rapporto tra Orengo e la pagina scritta: dalla letteratura si arriva al reale, sebbene sia sempre il reale a ispirare la letteratura. Per questo lui non si riconosce in chi scrive romanzi 'politici' contemporanei che, a suo avviso, non raccontano la realtà bensì le «vicende politiche» dei loro autori, a meno che – come *Il sovversivo* di Stajano, evocato dallo stesso Orengo, una sorta di *non fiction novel* costruita grazie a un attentissimo *puzzle* di documenti e testimonianze – questi scrittori consapevolmente abbandonino gli «strumenti» letterari per far propri quelli giornalistici.¹⁴ Non si tratta, è bene chiarirlo fin da ora, di definire un improbabile primato fra scrittura romanzesca e scrittura giornalistica, quanto di comprendere come la letteratura sia «artificio» e abbia quindi bisogno di «mediazioni»: per questo Orengo, guardando al proprio modo di scrivere, non esita a definirsi «letterato», perché «non può fare altro che usare gli strumenti del letterato». Essere «narratore», dunque, vuol sì dire

Ma solo un lavoro», Luciano Genta, *Un giornalista lontano dai giornali*, in a cura di Giovanni Maria Ricci, *Nico Orengo, poeta, narratore, giornalista*, Torino, Editrice La Stampa, 2010, pp. 9-11, p.10. Nel ricordo affidato a «Tuttolibri» del 2 giugno 2009, Genta osserva che Nico «forse nel giornalismo non si riconosceva del tutto [...] ma era un poeta e ha saputo portare eleganze e leggerezza in questo lavoro», Silvia Francia, *L'ultimo saluto al poeta Nico*, in «La Stampa», 2 giugno 2009, p. 59.

¹² Alessandro Mezzena Lona, *Con gli occhi puntati sul presente*, cit.

¹³ «La politica è la vita che vivi, ogni gesto che fai» aggiunge Orengo «il mio essere politico, se esiste, esiste rispetto a questa realtà», Alberto Papuzzi, *Un letterato sull'isola del potere*, in «Gazzetta del Popolo», 19 febbraio 1976, p. 14.

¹⁴ Nell'intervista a Borelli, discutendo del libro dedicato a Marco Riva, Orengo pone allo scrittore una domanda che mette in luce la complessità di definire certo tipo di opere: «è un saggio, un romanzo o un'inchiesta?» chiede Orengo. Questa la risposta: «un libro inchiesta mi sembrava fuori luogo, non è nemmeno un saggio, perché non ho risposte da dare, soluzioni pronte per i problemi della sinistra. È un libro frammentario, scritto in prima persona, con un linguaggio diverso da quello politico, perché mi sembrava che il linguaggio politico di fronte a una crisi di questo livello non riuscisse più a esprimere fino in fondo quello che sento». Immediatamente dopo Orengo interviene chiosando le parole dello scrittore: «tra i molti libri pubblicati ultimamente da ex protagonisti del '68, analisi politiche o romanzi sul privato, questo è forse il primo che trova il tono giusto, tra ironia e malinconia, ricco di ripensamenti ma non rinunciatario, attento agli errori ma anche a quanto di buono è rimasto di questi dieci anni di Movimento», Nico Orengo, *Un orfano di Dio e del '68*, 19 maggio 1979, in Id., *L'inchiostro delle voci*, Torino, I libri de La Stampa, 1992, pp. 41-44, p. 42.

essere «attratto dalla realtà», ma anche comprendere che «la realtà ti sta dentro un certo reticolo di parole». ¹⁵

Sono le parole, infatti, al centro del mondo di questo intellettuale, quelle che legge e le proprie sulle quali lavora da narratore e giornalista che «può e deve raccontare ciò che conosce», consapevole che la scrittura giornalistica è «superficialità» e «velocità» – una velocità che «comunica perché diretta» – ¹⁶ ma non consente mai di «avvicinarsi [...] molto alla parola», laddove quella letteraria – «una poesia o di un romanzo» – è «profondità», impone a chi la pratica di «calarsi dentro la parola» e di «sceglierla». Anche per questo quella giornalistica è «immediatamente» «consumata» e consuma il suo autore separandosi rapidamente da lui, mentre quella letteraria gli impone un rapporto «lungo e lento». ¹⁷ Ma è più profondo ciò che lega Orengo alla scrittura letteraria, perché grazie a essa gli è possibile non separarsi da quella parte di vita legata all'amata Liguria: «certamente scrivere – o descrivere – una cosa è un modo di appropriarsene e strapparla dal suo contesto originario», si legge poco dopo. E se di narcisismo Orengo non vuole peccare, di «orgoglio» sì, perché, come gli altri scrittori, anche lui immagina che la parola letteraria possa salvare quella «cosa», oggetto della scrittura, «togliendola [...] dal luogo in cui si trova» per portarla «in un luogo dove rimarrà per sempre», sulla pagina letteraria. ¹⁸ È difficile dire se sia più forte l'«orgoglio» del letterato o la spinta dell'uomo che scrive nel «tentativo di chiudere una ferita» apertasi dopo aver abbandonato il suo «luogo» – «una delle molle del mio scrivere è stato proprio l'aver lasciato Mortola» – e per curare uno strappo riportando idealmente «il vecchio paesaggio vicino», per «non arrendersi al nuovo paesaggio incontrato». ¹⁹

¹⁵ Alberto Papuzzi, *Un letterato sull'isola del potere*, cit., p. 14.

¹⁶ Nico Orengo, *La pagina piena*, cit.

¹⁷ Nico Orengo, *La Descrizione*, cit., pp. 73, 75. Scrive provocatoriamente Marabini: «i casi sono due e molto semplici: scrivendo, si lavora per l'eternità o per la giornata. Se si lavora per la giornata, la sera lo scritto si butta via e si intasca il compenso; se si lavora per l'eternità, non c'è bisogno di ricorrere a un foglio di carta così fragile e di corta vita come un giornale». A dire il vero, come insegna Montanelli, ricordato da Marabini, c'è ancora una possibile via da percorrere, quella del giornalismo culturale, la terza pagina: «senza di essa avrei dovuto fare l'informatore e sarei fallito; oppure lo scrittore di libri, e sarei morto di fame. Con essa, debbo rinunciare all'ambizione più cara e usuale: l'immortalità. Ma ci campo [...]. Perciò non mi sento di parlarne male. Al più potrei dire che, a mezza strada com'è fra letteratura e giornalismo, è un po' bastarda. Ma siccome sono bastardo anch'io, mi ci trovo a mio agio...», Claudio Marabini, «Bastardi» a «mezza strada», in Id., *Letteratura bastarda. Giornalismo, narrativa e terza pagina*, Milano, Camunia, 1995, pp. 153-154.

¹⁸ Nico Orengo, *La Descrizione*, cit., p. 76.

¹⁹ Ivi, p. 80. «Io credo che se si ha un'attenzione per il paesaggio come la mia, si tratterà di un'attenzione che

Così Orengo, apparentemente estemporaneo, istintivamente curioso, ma allo stesso tempo capace di imporsi una disciplina di scrittura – «scrivo [...] di notte, tutti i giorni un paio d'ore e nei fine settimana rileggo e correggo» ²⁰ consapevole che lo scrivere letterario è sempre, in maggior o minor misura, autobiografico – «il testo diventa uno specchio, un ritratto della nostra esistenza» – ²¹ si abbandona alla magia del flusso scrittorio che «si sceglie il percorso e arriva alla fine»,²² ragiona sulla funzione degli aggettivi che, connotando il testo, rischiano di trasformarsi in una «gabbia»,²³ sui nomi che devono «essere legati alla terra»,²⁴ sulle digressioni, tanto preziose nel romanzo quanto inutili e pericolose per la tenuta del *plot* narrativo nel racconto.²⁵ Anche quando dismette i panni dello scrittore per tornare a calzare quelli del giornalista, Orengo percorre, in realtà, una terza via, quella delle «cronache letterarie», la definizione è sua, ovvero le interviste che raccoglie nell'*Inchiostro delle voci*. Basta scorrere la premessa per capire che non si tratta di semplici cammei, ma vivacità che la nostra editoria ha saputo imprimere a fianco» forse sarebbe più

riguarda in qualche modo il destino, è l'attenzione di qualcuno che è segnato. Parlare di un luogo, e comunque fare della letteratura, è in qualche modo accendere una luce su una zona oscura, di cui conosciamo e sappiamo poco», ivi, p. 69.

²⁰ Antonio Prestifilippo, *Orengo e la penna scomparsa di Goethe*, in «Gazzetta del Sud», 21 ottobre 2007, p. 2.

²¹ Nico Orengo, *La pagina piena*, cit.

²² *Ibidem*.

²³ «Io sono del parere che meno aggettivi si usano meglio è, perché l'aggettivo può essere calzante ma in qualche modo, per il suo potere coloristico e definitorio, è anche una gabbia per il lettore, che trova quella determinata cosa preventivamente aggettivata, quindi chiusa e definita. Credo che sia meglio intendere l'aggettivo in senso più esteso, per dare un tono che colori la frase, la pagina, il romanzo», Nico Orengo, *La descrizione*, cit., p. 78.

²⁴ «I nomi devono essere legati alla terra. Adesso è più difficile, perché ci sono nomi di luoghi non hanno assolutamente niente a che vedere», ivi, pp. 78-79.

²⁵ «Va detto che mentre i romanzi sono anche fatti di scatti, il racconto è diverso, è sempre essenziale: nel racconto non ci deve essere nemmeno una sedia in più, perché si perderebbe tempo. Un romanzo, secondo me, è fatto anche di digressioni, un po' come una casa dove ci sono gli angoli bui, i sottoscala, le soffitte, gli sgabuzzini che non vengono mai aperti. Nel romanzo ci devono essere perdite di tempo e di luogo, percorsi che poi magari non si seguiranno, stanze che non verranno aperte. Nel racconto tutto deve essere essenziale perché non si può perdere tempo, si va da un punto all'altro in modo abbastanza veloce; nel romanzo, al contrario, è molto importante avere anche delle cose che non si adoperano», Nico Orengo, ivi, pp. 81-82. Sulla evoluzione della narrativa di Orengo dalla neo-avanguardia a quello che Cesare De Michelis ha riassunto con la felice formula «nuovo continente del plot», per poi approdare alla narrativa che testimonia la di lui volontà di riappropriarsi dei luoghi e del tempo della sua giovinezza, si veda ancora Luca Vincenzo Calcagno, *Orengo in radio*, cit. p. 76.

corretto dire a commento «degli avvenimenti che hanno segnato con inquietudine e drammaticità questi nostri anni».²⁶ Sono pagine che raccontano come il confine tra scrittura giornalistica e scrittura letteraria sia, per Orengo, poroso, come parola giornalistica e parola letteraria non siano codici chiusi, che si contrastano, ma che all'opposto si «integrano», ed è «arricchente», per il letterato, «dare attenzione alla parola».²⁷

Si incontrano lì il già citato Calvino dopo l'uscita in libreria di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (intervista recentemente riproposta su «Tuttolibri» per celebrarne il cinquantesimo anniversario),²⁸ fotografato mentre «entra deciso, nuota con calma e ogni tanto si ferma a riflettere sulla sua nuotata»,²⁹ quasi un'istantanea del movimento di pensiero e di stile che appartiene a questo letterato; Oreste del Buono, uomo «misterioso» con un «carattere iridescente che oscilla fra straordinarie dolcezze e preziose malvagità», che scrive e non sempre pubblica;³⁰ Mario Soldati, protagonista di pagine in apparenza divertite ma nella realtà struggenti, che entra in scena «fresco, elegante nei suoi pantaloni bianchi e camicia celeste» e all'improvviso «vuole un telefonino portatile, aspetta una telefonata da Spadolini e una da Navello, regista teatrale. Forse lo chiamerà Garboli o Garzanti o Bertolucci. Ma se loro non chiameranno, chiamerà lui. Vuole la sua agenda, vuole la segretaria, vuole la moglie Iucci, vuole la nipotina Chiara. Vuole...», una prosa sincopata che trasmette l'ansia di un uomo, che avverte venir meno la capacità di ricordare;³¹ Giovanni Arpino «il Barbablù della nostra narrativa contemporanea «quattordici romanzi, dodici delitti», che condivide con Orengo l'idea che «uno scrittore [...] deve affrontare il presente [...] parlare del proprio tempo», che «il romanzo rimane ancora uno strumento totale»,³² e, proprio per questo, guarda alla cronaca («la cronaca che

²⁶ Nico Orengo, cit., p. XI.

²⁷ *La pagina piena*, cit.

²⁸ Nico Orengo, «Il bello di quando finisco un romanzo è l'inizio della partita a scacchi con i critici», in «Tuttolibri», 8 febbraio 2025, p. XII.

²⁹ Nico Orengo, *Calvino: Ludmilla sono io*, 28 luglio 1979, in Id., *L'inchiostro delle voci*, cit., pp. 47-53, p. 47.

³⁰ Nico Orengo, *Del Buono: Milano come Manhattan*, 15 marzo 1980, ivi, pp. 79-82, p. 79.

³¹ Nico Orengo, *Soldati: guerra e amore*, 27 luglio 1991, ivi, pp. 3-5, p. 3.

³² Vale la pena di ricordare il gesto fotografato dalla penna di Orengo: siamo nel 1986, un anno prima della scomparsa dello scrittore, in occasione della pubblicazione di *Passo d'addio*: «credo di aver commesso un peccato e un reato, ho un malessere dentro - ammette Arpino, accarezzando un volto di Picabia, il disegno, con malinconici occhi femminili, che illustra la copertina del libro». Un malessere, come Orengo dirà più avanti, legato al difficile tema dell'eutanasia, a cui quell'opera era dedicata, e che contrasta con l'ambiente in cui il colloquio si svolge dove, all'opposto, tutto comunica un senso di pace dalla «quiete dei giardini esterni», alla

– in Arpino – nutre il romanzo», osserva Bruno Quaranta)³³.

Nell'*Inchiostro delle voci* incontriamo anche qualcuno a cui Orenco riserva una particolare attenzione: Giulio Einaudi – il rettore di quella università che Nico ha frequentato – ritratto «nel finire di luglio», quando ormai gli uffici della casa editrice si sono svuotati, intento a scorrere le «prime copie che la tipografia [...] ha stampato d'agosto», «con l'occhio del contadino che intuisce, prima di vedere, sul campo il sasso o la radice dell'albero che da lontano può disturbare la semina», ovvero l'errore, la svista che obbliga «sempre qualcuno [...] sospirando a interrompere la vacanza». Non credo sia casuale l'immagine spesa da Orenco, che di Pavese voleva parlare, un Pavese che condivide molto con l'editore, dall'amore per il lavoro («Pavese lavoratore infaticabile»), all'intuito sorprendente (Pavese «precursore di interessi» mosso da una insaziabile curiosità anche per quelle cose che «pativa» e «soffriva»). Quello che Orenco fa emergere è il profondo legame fra l'editore e lo scrittore, legame che, ancora a distanza di trent'anni dalla morte di quest'ultimo (l'intervista è datata 13 settembre 1980), rende a Einaudi quasi impossibile parlarne, lo spinge ad aggrapparsi a una cartellina, dove ha scritto di suo pugno «Pavese», con gli appunti che non leggerà e a rimandare il momento in cui questa «intervista mai iniziata», come la definisce Orenco, potrà finalmente iniziare, ovvero quando gli saranno poste domande «precise». E così quest'ultimo gli chiede a bruciapelo: «lei si riconosce nelle Langhe descritte da Pavese?». «Be', abbastanza», risponde Einaudi. A Orenco non sfugge il senso di questa battuta e ne chiede ragione all'editore che spiega: «Pavese non era un contadino, parlava diverso». L'intervistatore è immediatamente capace di interpretare le parole di Einaudi uomo, come Pavese, di carta e di terra, per usare una formula, contadini entrambi intenti a coltivare un terreno di parole, lo avverte Orenco, che fa sua la risposta di Einaudi con il quale, almeno in parte, condivide questa doppia natura, sebbene le sue Langhe siano le colline dell'entroterra ligure.³⁴

«luminosità dei quadri appesi alle pareti: campi azzurri di lavanda, gialle macchie di mimosa», Nico Orenco, *Arpino, la pietà e il delitto*, 22 marzo 1986, in Id., *L'inchiostro delle voci*, cit., pp. 178-180, p. 178.

³³ Bruno Quaranta, *Giovanni Arpino*, in Daniela Marcheschi (a cura di), *Letteratura e giornalismo*, vol. III *Giornalisti o scrittori*, Venezia, Marsilio, 2020, pp. 149-156, p. 152.

³⁴ Nico Orenco, *Einaudi: Pavese, lo ricordo, lo ricordo bene*, 13 settembre 1980, in Id., *L'inchiostro delle voci*, cit., pp. 92-96, pp. 92, 94, 93, 95. Anche quando Orenco sceglie di ambientare il suo romanzo nelle Langhe, descrive quelle colline immerse in un'atmosfera vaporosa che contrasta con la percezione, sempre viva in lui, di coloro che lavorano quella terra: «vedeva una nebbiolina chiara contrastare le prime ombre della sera e scendere dalle

Ben diverso è l'Einaudi che Orengo ci racconta in un'intervista di appena un anno più tarda: «è Giulio Einaudi. Che ritorna l'editore Giulio Einaudi» [...] rientrato nella sua casa editrice di via Biancamano, [...] dietro la sua scrivania a ferro di cavallo, fra muri e quadri bianchi di Giulio Paolini. Perfettamente a suo agio nel discutere l'attuale momento dell'editoria italiana», il tramonto della «politica commerciale all'americana», la «riduzione di libri di politica militante», ma in ultimo stizzito quando l'intervistatore gli pone una domanda che dice molto sulla capacità di Orengo di intuire, prima di Einaudi stesso, che qualcosa, nel panorama della comunicazione, stava cambiando: «non pensa che in questi anni sia caduta una certa egemonia culturale delle case editrici a favore di più penetranti mass-media: tv, settimanali, giornali?». La risposta di Einaudi non concede spazio a repliche: «non è caduta per niente. I mass-media non fanno cultura, vivono di riflessi, briciole, dell'effimero culturale».³⁵

A leggere queste pagine, si potrebbe avere l'impressione che la luce dei riflettori sia solo sull'intervistato e sulle sue risposte e non sul giornalista che formula quesiti spesso così essenziali da apparire una voce fuori campo. Ma non è così. Alle volte le domande di Orengo sono tali perché vogliono essere incalzanti, non lasciare spazio a commento alcuno – sebbene, come nel caso testé citato, il suo silenzio non credo sia casuale – altre lo sono perché è la curiosità dell'intervistatore a dare il ritmo, l'«inesausta curiosità» che, lo ricorda Bersani, lo accomunava proprio a Einaudi e allo stesso Pavese.³⁶ Nell'*Inchiostro delle voci*, Orengo passa con leggerezza dall'amore per i giardini di Marella Agnelli («pensa che oggi si stia modificando il nostro rapporto con la natura?»),

colline addormentate nel loro lungo riposo invernale, e immaginava quanto per contrasto stesse lavorando la terra sotto la grande pianura e le vigne in alto per tener viva la prossima stagione dei colori primaverili che sarebbero arrivati, quando quella storia già avrebbe avuto il tempo di prendere un'altra direzione», Nico Orengo, *Di viole e liquirizia*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 107-108. Orengo guarda a quei luoghi con occhio disincentato, come si legge in un articolo del '98 dove, dopo aver evocato la vendemmia in terra di Liguria – «erano vendemmie su terre magre, in pericolo sul mare», «vendemmie allegre, veloci, di amori furtivi» – Orengo racconta la vendemmia 'meccanizzata' che lui vive nelle Langhe sul finire dell'estate del '98, ormai sideralmente lontana anche da quella 'letteraria' di Pavese, Nico Orengo, *La collina di ghiaccio del Barbera. Una festa che si spegne tra inox e meccanica*, in «La Stampa», 4 ottobre 1998, p. 15.

³⁵ Nico Orengo, *Einaudi: c'è un nuovo 68*, in Id. *L'inchiostro delle voci*, cit., pp. 111-115, pp. 112, 113, 114. Nell'intervista rilasciata a Marengo, Orengo osserva a margine della complessa condizione del mondo editoriale: «l'industria editoriale ha contribuito a disinformare ed ingannare il lettore, sommergendo un po' delle cose buone con altre molto meno buone, ma di facile presa; e dall'altra la televisione ed i giornali sono più forti», Nico Orengo, *La pagina piena*, cit.

³⁶ Mauro Bersani, *Nico e Giulio*, in *Nico Orengo: poeta della pagina della vita*, cit., pp. 50-51, p. 51.

«qual è la luce che preferisce, quando fotografa un giardino?»³⁷ a come Paolo Conte compone («una canzone come nasce? », «ma la musica contiene già la storia?», «quanto tempo impiega a scrivere una canzone?»)³⁸ o a come Roberto Benigni intende la comicità («la comicità [...] cos'è?», «fa distinzione tra comicità e umorismo?», «e l'improvvisazione?»).³⁹ Ma l'intelligenza dell'intervistatore si rivela proprio nelle poche righe che concede alla formulazione di tali quesiti costruiti sempre pensando all'interlocutore («a Balestrini si possono rivolgere come domande alcuni dei suoi stessi versi», riflette Orengo un attimo prima di intervistarlo).⁴⁰ Orengo lascia spazio, non anticipa le risposte, conduce la conversazione con mano ferma e inventiva e racchiude ogni incontro in quella che potremmo definire una cornice narrativa riservata a se stesso, cornice che non svolge la semplice funzione di presentare l'intervistato, quanto quella di trasmettere al lettore qualcosa che gli sarà indispensabile per comprendere. E così il dialogo con Gillo Dorfles si apre sulla moda,⁴¹ quello con Sciascia sulla «condizione faticosa» di intellettuali e scrittori italiani in rapporto coi mass media,⁴² (lo «scrittore-immagine» costruito dalla «industria culturale» di cui ha parlato anche Orengo),⁴³ quello con Celentano sul «pensiero lento» di

³⁷ Nico Orengo, *Marella Agnelli, il giardino e la vita*, Torino, 5 dicembre 1987, in Id. *L'inchiostro delle voci*, pp. 201-204, pp. 202, 203.

³⁸ Nico Orengo, *Conte: note all'oleandro*, Asti, 24 maggio 1980, ivi, pp. 86-89, p. 87. È questa intervista a essere scelta da Franco Contorbia per rappresentare il giornalismo di Orengo nel vol. *Giornalismo italiano*, cit., alle pp. 744-747.

³⁹ Nico Orengo, *Benigni e la maschera di Totò*, Roma, 23 novembre 1991, in Id., *L'inchiostro delle voci*, cit., pp. 216-219, pp. 217-218.

⁴⁰ Nico Orengo, *Balestrini: il terrorismo è follia*, Torino 7 giugno 1980, ivi, pp. 89-92, p. 90.

⁴¹ «Sempre meno timidamente giornali quotidiani, settimanali e mezzi di informazione tornano a parlare di moda, di appuntamenti con l'estate o l'autunno, di collezioni, che siano Armani o Lancetti, colori nuovi e tessuti. [...] In realtà di moda si è sempre continuato a farne e a parlarne anche se il '68 aveva un po' consigliato a tutti che meglio di vestirsi era travestirsi. In questo decennio anzi sono fioriti saggi storici e sociologici sull'importanza dell'abbigliamento: cartina di tornasole per capire società e valori, documento prezioso da analizzare, specchio del quotidiano comportamento», Nico Orengo, *Gillo Dorfles: ciao blue-jeans*, Milano, 20 ottobre 1979, ivi, pp. 53-56, p. 53.

⁴² Nico Orengo, *Sciascia, una pubblica solitudine*, Torino, 17 novembre 1979, ivi, pp. 63-68, p. 63. Sulla difficoltà per l'intellettuale nel trovare una collocazione in quegli anni, vale la pena di ricordare anche l'intervista a Volponi dove, dopo aver riassunto in poche righe la di lui irrequietezza «aziendale», Orengo riesce, con poche e mirate domande, a fargli confessare come il posto dell'intellettuale organico sia ormai occupato dall'intellettuale-«entità astratta», è una definizione di Volponi, che non ripone più alcuna aspettativa «nell'industria come strumento di evoluzione e di modernizzazione del paese», e tanto meno in una letteratura che la raffiguri, Nico Orengo, *Volponi l'irritabile*, 14 ottobre 1978, ivi, pp. 10-14, pp. 10, 11, 13.

⁴³ «La figura dello scrittore ha incominciato a sgretolarsi nel momento in cui l'industria culturale ha privilegiato lo scrittore-immagine non l'opera», Nico Orengo, *La Descrizione*, cit., p. 85.

quest'ultimo in rapporto al «pensiero debole» di Vattimo.⁴⁴ Perché è il narrare, la costruzione di una narrazione, anche se limitata a poche righe, a essere fondamentale. Si pensi ancora alle puntute osservazioni che Orengo riserva a coloro che scambiano la creazione di un solido *plot* narrativo con la tessitura di una «gran rete» che «connette nomi», finendo con «inchiodare» il lettore «ad un probabile albero genealogico», mentre ciò che questi vorrebbe è «un clima, un paesaggio», non un'aligida descrizione di un luogo abitato da gente che «non cammina, non va in trattoria, al cinema, a comprare libri, litiga o si innamora».⁴⁵

Orengo, lo osserva Giuseppe Conte, è uno «scrittore [...] completo, generoso, continuo, coraggioso, fedele alla propria ispirazione»⁴⁶ e tale resta in un pezzo giornalistico, in una pagina narrativa, negli squarci critici dell'*Inchiostro delle voci*, nella stringatezza dei *Fulmini*, e come tale lavora sulla parola per renderla essenziale («mi raccomando [...] poche parole, quelle che servono e nulla più!», diceva a Bertello),⁴⁷ perché la parola è preziosa («la parola per Caproni è un completo amore» scrive in una delle sue subitanee intuizioni critiche intervistando il poeta).⁴⁸ Lo dimostra proprio la rubrica *Fulmini* testé evocata (un piccolo spazio accanto alla testatina di «Tuttolibri»), dove si riconosce l'abilità di Orengo di affidare, a poche centinaia di battute, illuminanti giudizi critici. Ad esempio, basta il conio di un neologismo come «tinellismo» per descrivere un certo atteggiamento dei giallisti italiani con ambizioni letterarie, ma restii a intessere grandi trame, come sarebbe invece stata quella del *noir* di Orengo,

⁴⁴ «Vattimo lo sappia, c'è un nuovo filosofo all'orizzonte che vuol sostituire il "pensiero debole" con il "pensiero lento". Avanza in sandali francescani, camicia a fiori e braghe molli. Per arrivare alla messa a punto del concetto, alla definizione teorica del "pensiero lento", il suo autore s'è ritirato quattro anni in isolamento. Un tempo lunghissimo per uno abituato ad avere intorno, televisivamente, milioni di persone. Ma lo sforzo di concentrazione s'imponeva soprattutto per uno che "nonostante gli sforzi per imparare a scrivere e a parlare, quando faccio una di queste cose mi sento una specie di handicappato"», Nico Orengo, *Celentano e l'ignoranza*, Milano 9 settembre 1991, ivi, pp. 212-216, p. 212.

⁴⁵ Nico Orengo, *Spaesati a Torino*, in «Tuttolibri», 3 giugno 2000, p. 1.

⁴⁶ «Humor, satira, osservazione di costume, mitologie contemporanee, senso poetico della vita sono ingredienti capitali nel suo lavoro», Giuseppe Conte, *Poeta della pagina e della vita*, in Nico Orengo. *Poeta della pagina e della vita*, cit., pp. 63-65, p. 64.

⁴⁷ «Per Nico le parole erano musica, segno e contenuto», ricorda Bertello e aggiunge: «da lui tante lezioni: [...] mai enfaticizzare, togliere anziché aggiungere [...], saper dire di no, avere sempre il coraggio delle idee, rifuggire i luoghi comuni», Luciano Bertello, *Nico fra Langa e Roero*, ivi, pp. 52-56, pp. 54-55.

⁴⁸ Nico Orengo, *Caproni, sulla musica della poesia*, 16 giugno 1984, pp. 164-167, p. 164, in Id., *L'inchiostro delle voci*, cit., pp. 164-167, p. 166.

Islabonita del 2009. Così si legge:

se c'è qualcosa di buono nel gran fiorire del 'giallo italiano', che ha in Fruttero e Lucentini i capostipiti e il merito, con *La donna della domenica* di aver riportato la trama romanzesca oltre lo sterile sperimentalismo Anni 60, è l'aver costretto molti nuovi narratori. Ad una artigianalità di scrittura, ad una costruzione di ambienti, personaggi, storie. Ma anch'essi sembrano poi soffrire della medesima 'malattia' del romanzo, diciamo, letterario: quella di un minimalismo, intimismo, 'tinellismo' di storie. Eppure possediamo misteri che farebbero invidia a Follett a Ellroy, Crichton.⁴⁹

È un'attenzione alla parola che non viene mai meno, anche quando lo sguardo si posa su argomenti di attualità, penso al Fulmine *Bombe di ipocrisia* (alle spalle c'è il conflitto in Iraq) scritto contro l'uso di tecnicismi bellici che ne tradiscono il significato e la trasformano in «parola travestita», «sintomo di acriticità e lercioso perbenismo, di ipocrisia culturale che mette a nudo tutta la pochezza di un agire timoroso della propria responsabilità».⁵⁰

Per tornare allora alla domanda da cui sono partita, ovvero se Orengo sia giornalista-scrittore o scrittore-giornalista, credo di poter concludere che è tanto l'uno quanto l'altro, capace di non dismettere gli abiti del giornalista per essere scrittore, o quelli dello scrittore per essere giornalista e di amare la parola cercando sempre l'essenzialità. Orengo comprende che ciò che fa un buon giornalista fa un buon romanziere: l'essere indagatore, l'essere interprete e l'essere narratore, qualità che lui porta nelle sue opere grazie al prezioso e complesso equilibrio fra scrittura che «brucia nel tempo» e scrittura che «deve durare».⁵¹ La scrittura di un uomo di lettere.

⁴⁹ Nico Orengo, *Fatima gialla*, in «Tuttolibri», 20 maggio 2000, p. 1.

⁵⁰ Nico Orengo, *Bombe d'ipocrisia*, in «Tuttolibri», 5 aprile 2003, p. 1.

⁵¹ Daniela Cuzzolin, *Come volano i versi*, in «Torino Sette», 3 novembre 1989, p. 16.

**«Come se il fregio sempre / nascondesse lo sfregio»
Su *Nature e venature* di Valerio Magrelli**

MATILDE MANARA

Abstract

L'articolo legge *Nature e venature* (1987) di Valerio Magrelli come laboratorio in cui l'autore mette alla prova i limiti della rappresentazione poetica nel punto di corto circuito tra naturale e artificiale, pratiche artistiche e dispositivi tecnici. Lontano tanto dall'orfismo quanto dalla neoavanguardia, Magrelli interroga l'incontro tra il mondo naturale e quello artificiale non in termini di conflitto, ma a partire dai *topoi* prodotti in entrambe le sfere dall'immaginazione poetica e perciò reversibili gli uni negli altri. Il dialogo con Valéry (autore di riferimento per Magrelli) consente di pensare la poesia come un sistema omeostatico e autoregolato, in cui l'io abdica al primato antropocentrico rastremandosi fino a diventare ornamento tra gli ornamenti. Dallo spazio domestico di *La forma della casa* all'ambito della storia di *Clecsografie* e delle *Noterelle archeologiche*, fino agli spazi sociali di *Disamori*, la scrittura è insieme incisione e decorazione, ferita e fregio, estrazione mineraria e body art. Particolare attenzione è prestata a due regimi dell'artificio esplorati nella raccolta: l'esibizione della tecnica poetica, volta a forzare l'epifania del naturale; e il ricorso a una forma di *trompe-l'œil* che mira a ricreare, ai limiti del grottesco, l'ordine di natura.

This article reads Valerio Magrelli's Nature e venature (1987) as a testing ground for the limits of lyric representation. The book short-circuits familiar binaries of nature and culture, art and technology. Neither Orphic nor neoavant-garde, it stages the natural and the artificial meet through shared imaginative motifs that remain convertible across domains. In dialogue with Valéry, poetry appears as a self-regulating system in which the lyric subject relinquishes anthropocentric priority and turns into an ornament among ornaments. Moving from the domestic interior of La forma della casa, through the historical field of Clecsografie and Noterelle archeologiche, to the social spaces of Disamori, Magrelli's writing acts at once as incision and decoration—

wound and frieze, mining and body art. The article singles out two regimes of artifice: the overt display of technique meant to coax the natural into epiphany, and a trompe-l'œil practice that, at the threshold of the grotesque, reassembles an order of nature.

Keywords

Valerio Magrelli, contemporary poetry, Nature e venature, Paul Valéry, lyrical subject

Se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di vari misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi; ancora vi potrai vedere diverse battaglie ed atti pronti di figure strane, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali tu potrai ridurre in integra e buona forma.
(Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*)

1. La lingua nel giardino

Nel quinto capitolo di *Under the Volcano* di Malcolm Lowry il protagonista sta deambulando per le strade di Quauhnhuac quando si imbatte in un cartello:

¿LE GUSTA ESTE JARDIN QUE ES SUYO? ¿EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!¹

Annebbiato dal mescal e dai sensi di colpa che lo tormentano dall'inizio del libro (il romanzo si sviluppa nell'arco di una giornata), il console Geoffrey Firmin confonde un banale appello delle autorità locali alla salvaguardia del bene

¹ Michael Lowry, *Under the Volcano*, New York, Reynal & Hitchcock, 1947. Nell'edizione italiana del romanzo (*Sotto il vulcano*, trad. it. di Giorgio Monicelli, Milano, Feltrinelli, 1961) la cattiva interpretazione di Firmin è corretta dal traduttore.

pubblico per una sentenza divina e interpreta così la scritta: «*You like this garden? Why is it yours? We evict those who destroy!*» («Ti piace questo giardino? Perché è tuo? Chiunque lo distrugga verrà evirato»). La svista non è casuale, ma sintomatica. Nell'adattamento cinematografico di John Huston, la seconda moglie di Firmin suggerisce infatti all'ex marito una traduzione più accurata: «*You like this garden that is yours? See that your children do not destroy it*» («Ti piace questo giardino? È tuo, ma fa in modo che i tuoi figli non lo distruggano»²). È solo grazie all'aiuto di Yvonne che la scena del cartello rivela la sua importanza nell'economia della storia. Da un lato, al motivo del giardino come metafora del mondo e del modo in cui siamo tenuti ad abitarlo si sovrappone infatti il motivo della cattiva traduzione come metafora dell'allontanamento dell'uomo dal linguaggio e dal suo senso originario.³ Dall'altro, mostra come la "cattiva traduzione" del Console non sia frutto di errore, ma di un'intuizione circa la fine di un certo impiego umano del linguaggio come dispositivo di cura («vedi che i tuoi figli non lo distruggano») e l'inizio del suo impiego come dispositivo di esproprio o punizione («perché è tuo? noi espelliamo chi distrugge!»). In questo senso, il giardino che Firmin rischia di profanare non è l'immagine di un Eden dal quale gli individui sono condannati a restare esclusi perché ne hanno infranto le leggi: è piuttosto figura di un processo di addomesticazione linguistica del mito, quello idillico-naturale, compiuta sul paesaggio che ci circonda e sulle rappresentazioni che diamo di esso. *Under the Volcano*, di cui la scena del cartello è metonimia, può essere letto come una meditazione pessimistica sul rapporto tra natura (il vulcano e il caos provocato dalla sua eruzione) e cultura (la città che si trova ai suoi piedi e la condotta imposta ai suoi abitanti), intese come categorie epistemologiche prima che ontologiche.⁴

² John Huston, *Under the Volcano*, Ithaca Enterprises & Conacine, USA/Messico; Universal Pictures (USA), 1984.

³ Sull'analisi di questo passo si sono soffermati Jeff Lewis, *Under the Volcano: The Cultural Ecology of Nature*, in Id., *Global Media Apocalypse*, Londra, Palgrave Macmillan, 2013: https://doi.org/10.1057/9781137005458_3; Sandrine Ferré-Rode, *Under the Volcano: excès de sens ou «idiotie du réel»?*, «TRANS», 3, 2007: <https://doi.org/10.4000/trans.495>; Patrick McCarthy, *Forests of Symbols: World, Text and Self in Malcolm Lowry's Fiction*, Atene e Londra, University of Georgia Press, 1994. Sulla topica del giardino come luogo d'incontro tra artificio e natura cf. Jacques Rancière, *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, 2020.

⁴ Mi riferisco in particolare alle tesi di antropologi come Bruno Latour (*Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Parigi, La Découverte, 2004), Philippe Descola (*Par-delà nature et culture*, Parigi, Gallimard, 2015), e Eduardo Viveiros de Castro (*The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*, Chicago, HAU, 2015).

Se questa dialettica regge l'episodio lowryano, attraversa con urgenza anche *Nature e venature* di Valerio Magrelli. Nel solco della medesima dicotomia tra regola e infrazione, norma e scarto del senso, la raccolta del 1987 tematizza il rapporto tra uomo e ambiente non come sfondo, ma come vincolo operativo della scrittura. È interessante notare che non esiste uno studio sulla dimensione ecologica del libro – posto che per ecologia non si intende qui tanto la preoccupazione dell'autore per questioni ambientali, quanto il rapporto dell'opera d'arte con il luogo, il tempo e soprattutto le condizioni materiali della sua produzione.⁵ Una simile lacuna può essere spiegata dal fatto che, da *Ora serrata retinae* (1980) fino a *Exfanzia* (2022), Magrelli è stato associato a una poesia volutamente antilirica, in cui i grandi motivi della tradizione (soprattutto il rapporto tra l'io e la natura) sono se non assenti almeno neutralizzati dall'ironia. Questa intuizione trova la sua conferma in un passaggio di *L'enigmista e l'invasato*:

In *Nature e venature* ho cercato uno spostamento dello sguardo da quella specie di sillabazione e di grammatica della scrittura che caratterizza *Ora serrata retinae*, a un paesaggio moderno, composto di immagini degradate. Per questo, nel secondo libro, vengono introdotti situazioni e termini radicalmente impoetici [...]. È questa la scommessa che mi interessa di più: elaborare una lirica antilirica, che neghi i materiali e gli strumenti con cui è stata prodotta la grande lirica prenovacentesca, ma continui a mantenere aperta la possibilità di accedere a una sfera alta, alta attraverso il basso [...]. Nella polemica tra neoavanguardia e orfismo, tra allegoria e simbolo, tra scrittura materialista e ricreazione mitica, io occupo uno spazio intermedio che tuttavia non cerca alcuna mediazione, o non si riconosce né nell'una né nell'altra posizione.⁶

Già al cuore della poetica baudelairiana, la ricerca di un accesso «alla sfera alta [...] attraverso il basso» è per Magrelli un modo per sottrarsi tanto alla filiazione da correnti poetiche fondate sulla fiducia nel valore trascendente della poesia (orfismo) quanto a quelle che lo rinnegano del tutto in favore di una visione disincantata e spesso sarcastica dell'atto poetico, abbassato al rango di una qualsiasi operazione linguistica (neoavanguardia). A una lettura

⁵ Sulla definizione di ecologia come «struttura di senso» più che come tematica si veda almeno Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

⁶ Valerio Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, in *Seminario sulla poesia*, a cura di Franco Nasi e Lucio Vetri, Ravenna, Esseggi, 1991, pp. 136-137.

più approfondita di *Nature e venature* ci si rende conto che è proprio questa indipendenza da movimenti e poetiche precostituite che permette all'autore di interrogarsi sul rapporto tra lirica e ambiente molto prima dei suoi coetanei italiani. Anziché cercare di riportare le piante, gli animali e il clima al ruolo assegnato a questi *topoi* dalla poesia romantica – quello di metafore dei sentimenti del poeta e dell'uomo in generale – o, al contrario, di rimuoverli dai suoi versi per evitare che vengano considerati lirici, Magrelli ricorre agli stessi motivi per esplorare ciò che succede in una mente del tutto ordinaria di fronte a un fenomeno ordinario quando quest'ultimo assume un carattere estetico. L'io di *Nature e venature* sembra dirci che il tipo di natura che il linguaggio e i suoi tropi permettono all'uomo di plasmare a suo piacimento non è per questo meno reale, ma risulta da un processo percettivo e cognitivo che lo rende allo stesso tempo partecipe ed estraneo al mondo che lo circonda.

Nature e venature mette insomma alla prova la tenuta stessa della poesia come scrittura della realtà. La natura non vi è presentata come dato originario, ma come manufatto dell'immaginazione – logorato, e tuttavia fruibile. Come accade nei passaggi simbolicamente e stilisticamente più densi del romanzo di Lowry, così i componimenti più rilevanti della raccolta di Magrelli interrogano gli attriti tra natura e artificio, tempo umano e tempo geologico, paesaggio e panorama.

2. Paradigmi della rappresentazione estetica e matematica

Organizzata in dieci sezioni che dalla sfera domestica (*La forma della casa, La febbre, Amori*) allargano alla scienza (*Clecsografie, Noterelle archeologiche, Fenomeni*) per arrivare allo spazio sociale (*In giro, Nel buio, I mestieri*) e tornano infine a un'intimità cambiata di segno (*Disamori*), la seconda raccolta di Magrelli ci presenta un mondo in cui il fabbricato e l'autentico sono simili al punto da confondersi tra loro. La rima inclusiva del titolo suggerisce l'idea che i prodotti della poesia – e con lei quelli di ogni tecnica, nella duplice accezione di pratica artistica e di procedura preposta all'esecuzione di un compito – siano almeno in principio indistinguibili dai prodotti della natura. Una volta caduta l'assio-logia per la quale è possibile distinguere l'originale dalla copia, anche il fantasma dell'*ut pictura poesis* è dissolto. Come per le venature in finto marmo delle

architetture ornamentali o per il *trompe-l'œil*, il giudizio estetico (e, per estensione, quello di valore) non dipende più dalla naturalezza del disegno, ma dal suo carattere irrealistico e dalla sfida che sembra lanciare al suo modello. Paradossalmente, è solo nel momento in cui il gesto artistico si emancipa dall'istanza mimetica che l'opera umana può uguagliare quella naturale.

In questo senso, Magrelli si pone sulla scia dell'ornamento di Valéry, di cui è del resto lettore dai tempi di *Ora serrata retinae* e che approfondirà nel saggio *Vedersi vedersi*.⁷ Come il protagonista di *Eupalinos o l'architetto*, anche il suo io lirico diffida delle capacità rappresentative di pittura, scultura e poesia. La predominanza accordata dalla tradizione occidentale alla rappresentazione, afferma Valéry per il tramite del suo personaggio, distoglie l'attenzione dal fenomeno produttivo di cui l'arte è soltanto uno dei testimoni. Dal punto di vista mimetico, una statua ci fa infatti pensare solo a se stessa, a quello che identifichiamo come l'oggetto della sua rappresentazione; e solo in base alla sua verosimiglianza viene valutata esteticamente. L'architettura e la musica invece

*nous font penser à tout autre chose qu'elles-mêmes; elles sont au milieu de ce monde, comme les monuments d'un autre monde; ou bien comme les exemples, çà et là disséminés, d'une structure et d'une durée qui ne sont pas celles des êtres, mais celles des formes et des lois. Elles semblent vouées à nous rappeler directement - l'une, la formation de l'univers, l'autre, son ordre et sa stabilité; elles invoquent les constructions de l'esprit, et sa liberté, qui recherche cet ordre et le reconstitue de mille façons; elles négligent donc les apparences particulières dont le monde et l'esprit sont occupés ordinairement: plantes, bêtes et gens...*⁸

⁷ Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002. Sono molti i filosofi, soprattutto di espressione tedesca, che si sono interessati al problema dell'ornamento: cf. Alfred Loos, *Ornament und Verbrechen*, in *Sämtliche Schriften*, t. I, a cura di Franz Glück, Vienna, Herold, pp. 276-288; Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* [1908], in *Gesamtausgabe in 24 Bänden*, t. XI/2, a cura di Otto Rammstedt, Francoforte, Suhrkamp, 1992; Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, VII, Francoforte, Suhrkamp, 1972-89, pp. 350-84 e Theodor Adorno, *Funktionalismus heute* [1966], in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, t. X/1, Francoforte, Suhrkamp, 1997, pp. 375-395. Si veda anche Ernst Hans Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1979) e Frank-Lothar Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Olms, 1987 e recentemente *Ornament and Monstrosity in Early Modern Art*, a cura di Chris Askholt Hammeken, Maria Fabricius, Londra, Routledge, 2025.

⁸ «Ma la musica e l'architettura ci fanno pensare ad altro rispetto a sé stesse; stanno nel nostro mondo come i monumenti di un altro mondo, ovvero come esempi, sparsi qua e là, di struttura e di durata proprie non degli esseri, ma delle forme e delle leggi. Sembrano consacrate a ricordarci direttamente – l'una la formazione, l'altra l'ordine e la stabilità dell'universo; fanno appello alle costruzioni dello spirito e alla sua libertà, che ricerca quest'ordine e lo ricostruisce in mille modi. Trascurano dunque le singole apparenze, dalle quali il mondo e

L'arte detta ornamentale ha la capacità di evocare le forme della natura (le sue regole, il suo disegno) senza tuttavia aspirare a riprodurla. Si tratta di un'arte emancipata al tempo stesso da ogni angoscia mimetica e da ogni pretesa di originalità, simile perciò all'opera della natura come appare ai nostri occhi. L'ornamento sottrae dalla creazione artistica tutto ciò che è simulazione della realtà o apporto esterno all'atto creativo, ergendola così a sistema autonomo e in grado di autoregolarsi. Punto d'incontro ideale tra paradigma matematico e paradigma estetico, la poetica ornamentale permette di considerare le cose a partire dalla loro omogeneità – omogeneità che non è propria delle cose stesse, ma che, come suggerisce Valéry, viene dall'astrazione che ne facciamo. L'artista (o meglio, l'artefice) dell'ornamento non aspira a dare una rappresentazione oggettiva del mondo a partire dalla coerenza presunta delle parti che lo compongono: è lui stesso a costruire rapporti di analogia tra elementi eterogenei la cui combinazione produce però un effetto di continuità e di armonia. Ne risulta una successione di immagini tra loro distanti, che si sostituiscono l'una all'altra per modulazioni successive creando paesaggi mentali anche irrealistici, eppure regolati da un principio di somiglianza. La poesia *Fibonacci*, tratta dalla sezione *Amori*, può aiutarmi a illustrare il funzionamento di questo dispositivo:

Osservo il panorama della fronte
nella sua piena nudità,
nel numero, lo stesso, che produce
la crescita dei rami,
la facciata leggera di una chiesa,
le spire della chiocciola, le foglie.⁹

Il termine «panorama» è qui volutamente ambiguo e va inteso come luogo favorevole all'osservazione globale del paesaggio circostante, ma anche come

lo spirito sono normalmente occupati: piante, bestie e genti...» (Paul Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, a cura di Barbara Scapolo, Milano, Mimesis, 2011, p. 59). Sulla poetica dell'ornamento in Valéry cfr. Laurence Dahan-Gaida, *Pensée analogique et dynamiques de la forme chez Paul Valéry: modèles, forces, diagrammes*, «Tangence», 95, pp. 43-65. <https://doi.org/10.7202/1004046ar>.

⁹ Valerio Magrelli, *Fibonacci*, in *Nature e venature*, Milano, Mondadori, 1987, ora in Id., *Le caviglie. Poesie (1980-2018)*, Torino, Einaudi, 2018, p. 125.

sua ricostruzione grafica o pittorica mediante una serie di accorgimenti prospettici. Lo sguardo sul corpo della donna amata conduce l'io a darne una rappresentazione al tempo stesso naturale e artificiale. Come il matematico pisano cui fa allusione il titolo della poesia, anch'egli è in cerca di una legge capace di spiegare la ricorrenza, in contesti naturali («le spire della chiocciola») e culturali («la facciata leggera di una chiesa»), del rapporto proporzionale per il quale un oggetto o un'immagine risultano attraenti agli occhi di chi le osserva. Se la sezione aurea ha incoraggiato lo sviluppo di teorie circa l'esistenza di un legame tra micro e macrocosmo, interpretazione teleologica e meccanicistica dei fenomeni naturali, essa interessa Magrelli come principio d'ordine messo in atto dalla mente umana per organizzare l'esperienza. Da un punto di vista estetico, ciò implica che la bellezza sia naturalistica più che naturale: la «piena nudità» della fronte è tale solo in quanto prodotto di operazioni cognitive volte innanzitutto a spogliare (rendere estraneo, nuovo) e solo in un secondo momento a rivestire l'oggetto conosciuto delle strutture interpretative che il soggetto ha posto su di esso per renderlo familiare e prevedibile (la spiegazione matematica, ma anche l'analogia tra mondo umano e vegetale in virtù della quale le venature sulla fronte della donna sono comparate alle venature sui rami dell'albero).

Appena modellato,
la tornitura delle cinque dita,
la foglia dell'orecchio,
l'incocca delle braccia,
l'edificio del piede.
Come fosse la forma delle forme,
l'abisso morfologico nel quale
anche l'aberrazione trova posto,
il misurato orrore del capello
la cui punta si duplica.¹⁰

Secondo un procedimento inverso rispetto a quello descritto in *Fibonacci*, il corpo umano non viene qui osservato e interpretato a partire dal modello naturale, ma diviene modello per l'interpretazione della natura, di cui incarna una sorta di forma prima e generatrice. Come in tutta la raccolta, anche questo

¹⁰ *Appena Modellato...*, ivi, p. 126.

testo vede opporsi ordine e caos, misura e aberrazione. A rendere orrendo un fenomeno di risibile importanza come una doppia punta è lo sguardo del poeta, che trasforma il dettaglio in arabesco e l'arabesco in grottesco: che assottiglia cioè, fino a rimuoverlo, il confine tra realismo e astrattismo, pittura di maniera e pittura dal vero. Magrelli ha del resto sottolineato come per lui non esistano gerarchie tra universo naturale e artificiale: se il termine «“venatura” (di solito associato a un universo decorativo, tranquillo, grazioso, composto) rivel[a] al suo interno una parola come “natura”, che per me [Magrelli] ha sempre avuto un senso verticale, oscuro, geologico [...] questi testi, dietro ad un'apparenza di compostezza, avrebbero dovuto far intravedere la presenza del disordine sottostante»¹¹.

Rinunciare alla mimesis in favore dell'ornamento ha due conseguenze in apparenza contraddittorie. Da un lato, un simile gesto implica il passaggio dall'ossequio alla rivalità nei confronti della natura, che non accetta di essere messa sullo stesso piano del poeta e si nasconde alla sua comprensione fino a diventargli incomprensibile o francamente ostile. Dall'altro, la natura stessa e il suo mistero risultano accresciuti dal contatto con i prodotti dell'uomo:

L'acqua che attende nelle condutture
ferma come una bestia nella tana.
La casa nella casa
è questa casa d'acqua.
Circumvicina e immobile
temporale sospeso.¹²

Le poesie della prima sezione sono caratterizzate da un'atmosfera inquietante.¹³ Descrizioni di ambienti domestici condotte con un lessico e una sintassi piane vengono turbate da uno o più elementi incongrui: in questo caso, la presenza di una forza naturale – l'acqua, come il fuoco, è un motivo centrale nella

¹¹ L'enigmista e l'invasato, *op. cit.*, p. 144.

¹² VI. *L'acqua che attende nelle condutture*, in *Le cavié*, *op. cit.*, p. 110.

¹³ A proposito di *Nature e venature* Bruno Arcurio ha scritto: «se, a volte, s'avverte in [Magrelli] la scia del profumo dei prati fioriti della poesia che ha attraversato, e se del polline gli è rimasto per avventura tra le dita, le delicate corone di versi che egli ci offre nascono da sapienti innesti al punto che abbiamo la stupita impressione di leggere per la prima volta cose che pur ci par di conoscere¹³». Bruno Arcurio, *Nel laboratorio di Magrelli*, «Il Veltro», 1-2, 1989, p. 104.

raccolta, figura di tutto ciò che non si lascia contenere o dominare dall'uomo – quieta e al tempo stesso capace di nuocere a chi abita la casa e crede di vivere sicuro al suo interno.¹⁴ Questa energia in potenza non ha un carattere unicamente distruttivo. Al contrario, è la forma invisibile che sorregge quella visibile, una sorta di lare non del tutto benigno il cui compito è trasformare la casa “e con lei la poesia” in un tempio – un luogo in cui la materia (l'architettura, il linguaggio) non scompare dietro la sua funzione (l'abitare, la comunicazione). L'effetto *uncanny* che suscita la lettura di questi testi deriva dal fatto che l'esperienza sensibile e quella intelligibile si trovano tra loro in un rapporto di mutua reversibilità. Il mondo fisico e quello psichico, la dimensione concreta e quella astratta convivono («circumvicina[no]») e partecipano insieme alla costruzione dell'opera. Una relazione dello stesso genere è messa in scena in un altro testo della sezione:

Sembra quasi che tutta la natura
voglia dare le spalle alla luce
– si volge le oppone il suo corpo –
nell'abbraccio proteggere il pallore.
Gli oggetti nascondono il volto
coltivano curvi ciascuno la sua ombra
come se l'ombra fosse il loro nome.¹⁵

Anche in questo caso la poesia è costruita su un chiasmo. L'ombra, ciò che per eccellenza non si distingue, è fatta coincidere con il luogo in cui la tradizione filosofica ha relegato il problema dell'essenza (il *nomen nudum*), quasi a voler suggerire che, una volta azzerate la facoltà visive – motore della riflessione poetica in Magrelli –, l'io non sia più in grado di operare la sintesi necessaria a conoscere il mondo esterno. Con lui, anche il lettore si trova di fronte a una scena da caverna platonica disumanizzata: a dare le spalle alla luce non sono, come nel settimo libro della *Repubblica*, gli schiavi delle apparenze, ma la natura stessa, che «[fra]ppone il suo corpo» tra la luce e il poeta. Costretto a

¹⁴ «Non siamo a casa neanche a casa nostra,/ anche la nostra casa è casa d'altri,/ la casa di qualcuno arrivato da prima/ che adesso ci caccia./ Vengono a sciami/ si riprendono casa,/ la loro casa,/da cui ci scuotono via,/ punendoci per la nostra presunzione:/ essere stati tanto fiduciosi/ da credere che il mondo si potesse abitare» (Magrelli, *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014, p. 34).

¹⁵ Magrelli, VIII. *Sembra quasi che tutta la natura...*, in *Le caviglie*, op. cit., p. 112.

non vedere altro che i simulacri delle cose, questi decide di passare dalla posizione di soggetto osservante a quella di oggetto osservato:

[...] faccio lo schermo dello schermo, cedo
la vasta compresenza del mio corpo
a un'opera lunare. [...]
Fermo nel buio condiviso
osservo la discesa della luce,
la sua catabasi.
Sosto in un bosco,
guardo la pellicola di neve
cadere sul paesaggio, sul presepe
di questa notte artificiale, curva
sopra la sala muta [...].¹⁶

Laddove Rousseau, citato in epigrafe alla raccolta, metteva in guardia contro «quegli spettacoli che rinchiudono tristemente poche persone in un centro oscuro, tenendole timorose e immobili nel silenzio e nell'inerzia»¹⁷, Magrelli esplora la condizione di ottenebramento (una sorta di *Umnachtung* in vitro e quindi non realmente vissuta) propria della lirica orfica. Si tratta di una «catabasi» da laboratorio condotta allo scopo di misurare i limiti della parola poetica in un contesto in cui la fiducia nel suo potere evocativo è abbassata al minimo dal ricorso a referenti reali troppo moderni per conservare un alone di mistero. Se, da un lato, gli oggetti vengono elevati al rango di creature (hanno un volto e un nome), dall'altro i fenomeni naturali sedimentati nei *topoi* della tradizione subiscono una metamorfosi che li trasforma nei più triviali strumenti di vita pratica. In un altro testo della sezione, è allora una «lampada fluorescente»¹⁸ e non lo strale di un lampo ad annunciare l'avvento del temporale; o ancora è la «la flora metallica» delle posate a «veramente [...] sembrare un bosco»¹⁹ e prendere perciò il posto della foresta delle *correspondances* baudelairiane.

¹⁶ *Siedo al cinema, in cura, votato...*, in *Le cavié*, op. cit., p. 139.

¹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier-Flammarion, 2003, p. 114.

¹⁸ Magrelli, IV. *Lampada fluorescente...*, in *Le cavié*, op. cit., p. 108.

¹⁹ *Ibidem*.

3. Dall'organico all'inorganico, e viceversa

L'incontro tra teoria dell'ornamento e riflessione sulla reversibilità di natura e cultura trova il suo centro in *Clecsografie*. Il titolo della sezione allude alla tecnica del produrre immagini simmetriche piegando fogli macchiati d'inchiostro per interpretarle come somiglianti a oggetti reali. Nei testi che la compongono non è la logica diurna a stabilire rapporti tra gli elementi del mondo vissuto (o piuttosto veduto), ma la proprietà associativa di un io in cerca di quelle che Hermann Rorschach chiama «immagini della memoria» (*Gedächtnisbilder*) e che sono sollecitate in lui dall'osservazione di una forma. Come l'*enfant amoureux de cartes et d'estampes* del *Voyage*, il poeta vede sorgere «dal disegno floreale / di una tovaglia [...] un'Europa animata [...], il profilo della Grecia, / il cigno»²⁰; o ancora, le sue orecchie di malato emicranico si popolano di «tribù» che «salgono su dal basso, appaiono / mentre la terra risuona dall'interno / percossa e cava»²¹. Insieme allo spazio, anche il tempo si dilata e si contrae, alternando percezioni immediate e ricordi, storia personale e storia universale. Nella sezione successiva, *Noterelle archeologiche*, l'infanzia dell'io è così fatta coincidere al tempo stesso con i resti di un'era geologica remota e con il presente (gnomico) dell'osservazione:

Nei disegni dei bambini
colpisce la violenza delle linee.
La mente sembra crescere di sghebo
portandosi via la matita.
Tutto è storto e perenne
o forse soltanto piegato
come quando scendendo nell'acqua
pare spezzarsi il remo
Anche l'infanzia torna
ostile e trasformata
come quella di un altro.
Le sue tracce appartengono
solamente a se stessa,
alla natura fossile del bimbo.²²

²⁰ Magrelli, *A volte dal disegno floreale...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 133.

²¹ *L'emicrania si approssima, rullano*, in *Le cavie*, op. cit., p. 136.

²² *Nei disegni dei bambini...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 146.

Gli scarabocchi dei bambini non hanno in comune con l'arte rupestre solo il loro carattere primitivo («violen[to]», «sghembo»), ma anche una qualità tra le più ambite dagli artisti: entrambi conservano infatti traccia del momento in cui la mente «port[a] via la matita» lasciando pensiero e azione confondersi in un unico gesto creatore. Nelle protoscritture-*action painting* dell'infanzia e della preistoria Magrelli riconosce quelli che Valéry chiama *exercices par l'informe*, esperimenti percettivi utili a chi voglia defamiliarizzarsi dalle cose note per osservarle poi con nuova attenzione. Se l'infanzia rivissuta per procura appare insieme propria e estranea, «ostile e trasformata / come quella di un altro», ciò accade perché l'io ha spostato gli oggetti che ad essa rinviano dal loro contesto abituale per collocarli in una scala di grandezze (temporali nel caso di questa poesia) smisurata. Una simile alternanza tra sfocatura e riaggiustamento della visione non gli permette soltanto di cogliere le illusioni ottiche alle quali il suo sguardo è solitamente assuefatto, ma anche di riprodurle in quanto tali («come quando scendendo nell'acqua / pare spezzarsi il remo») e mostrare quanto il confine tra buona e cattiva mimesis, rappresentazione e simulacro, sia poroso.

Che cosa sono i gessi di Pompei,
calchi, prototipi o statue?
Forse piante,
le piante ruderali,
che sorgono dalla rovina di una forma
e scelgono una curva,
un vaso di pietra
come luogo della loro fioritura.²³

Così come, in *L'acqua che attende nelle condutture*, la fissità della casa era garantita dall'energia insieme informe e formante dell'acqua, così la durezza dei corpi di Pompei è opera del fuoco. Simili alle «piante ruderali» la cui morfologia al tempo stesso è determinata e determina la curva delle rovine nelle quali crescono, i prodotti della natura e quelli della cultura risultano interscambiabili, generati come sono da un agente strutturante che appare privo di *telos*. Materia viva immortalata dalla potenza distruttiva della lava (che è però a sua volta inerte) o cumulo di macerie ravvivate dalla forza infestante dell'erbaccia,

²³ Che cosa sono i gessi di Pompei,..., in *Le caviglie*, op. cit., p. 124.

i calchi pompeiani e le macchie di verde sono anche metafora dell'incontro di natura e cultura; nessuno dei due compone forme in senso stretto, ma entrambi le suggeriscono all'immaginazione dell'osservatore. È verso questa dimensione incoativa che l'*exercice par l'informe* scelto da Magrelli vuole tendere: l'apparente recupero di una montaliana poetica del residuo nei versi della sezione *In giro* («La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni / gonfi e le bottiglie, cose guaste e corrotte, tutto questo / mi è caro, ciò che resta astenuto, / rimesso, senza scopo, / ciò che nessuno ruba, / ciò che avanza»²⁴) non è funzionale alla difesa di una poesia il cui potere salvifico dipenderebbe dalla sua capacità di umiliarsi-abbassarsi fino ad estinguersi-espellersi, ma dalla capacità che ha il linguaggio di far cortocircuitare, rendendoli sostanzialmente equivalenti, regime organico e regime inorganico, ossami di una tradizione vetusta e innesti da un presente che straripa di oggetti.

A differenza del soggetto sprofondato nelle cose di *Ora serrata retinae*, però, quello di *Nature e venature* non riesce a «evaporare» e «perder[s]i nelle fessure del giorno / dimenticando così il [suo] pensiero»²⁵. Nella raccolta del 1987 non si assiste tanto alla disumanizzazione dell'io e alla sua metamorfosi in oggetto, animale o pianta, quanto all'antropomorfizzazione del paesaggio che lo circonda. Anche in questo caso, l'indebolimento delle facoltà visive è condizione favorevole a simili passaggi di stato: nei testi della sezione *Nel buio*, la luce «lavorata ad arte» della luna rende quest'ultima «pietra focaia» (elemento naturale, ma anche primo e rudimentale attrezzo per il controllo del mondo e delle sue risorse) poi «fiamma minerale» e per finire «erba [...] / che dà il chiarore fosforescente, / freddo e subacqueo / dell'acetilene»²⁶. Nella poesia successiva, che con questa compone un dittico vagamente barocco, la catena di metafore e similitudini procede in direzione opposta, andando dalla sfera della tecnica a quella della natura. L'orologio «con ingranaggi, lancette, dentature» è dapprima comparato a un «carro falcato [...] che fa scempio del giorno, ne [...] / trincia le ore, le disossa» e poi al modo in cui la «rotazione della notte strappa

²⁴ Magrelli, *La spiaggia, il legno fradicio, i copertoni...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 180.

²⁵ «A volte mi scopro nel silenzio / delle cose che ho intorno, / oggetto tra gli oggetti, / popolato di oggetti» (Magrelli, *Se io venissi a mancare a me stesso*, in *Ora serrata retinae*, Milano, Feltrinelli, 1980, ora in Id., *Le cavie*, op. cit., p. 34).

²⁶ Magrelli, *La luce della luna è lavorata ad arte...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 190.

/ la chiarezza del cielo»²⁷: un movimento fondamentale – quello della terra intorno al suo asse – è percepito come portatore di caos dall'io, che insieme al giorno patisce per il martirio subito. Al tempo stesso, questo disordine ha il potere di «mette[re] a nudo / numeri, membrature, figure», svelando la struttura comune a fenomeni di grandezze tra loro incommensurabili come l'anatomia umana e «lo scheletro brillante e nebuloso / delle costellazioni»²⁸.

[...]

Così, radiografato, il corpo
si ritira, nella bassa marea,
scopre i fondali, le terre
sottostanti, le montagne,
i fossili dormienti
sotto la carnagione della luce.²⁹

Antropomorfo proprio perché non più antropocentrico (non più situato al di sopra di tutte le cose di natura e convinto di poterle conoscere oggettivamente, ma posto al loro stesso livello), l'io di Magrelli cede e riceve una serie di tratti propri ad altre specie, accedendo così a luoghi e tempi che sembrano precedere o seguire di molto quelli dell'umano. Alle sfere domestica e sociale della prima sezione si sostituiscono qui profondità terrestri e abissi marini che neanche l'occhio insieme ipo- e ipervedente del poeta può scandagliare.

Sto sotto la montagna,
nella cava, la striscia candida
della roccia strappata, scorticata,
e ne cavo ogni tanto qualche pietra
a malincuore, quasi fosse un'offesa
recata alla parete, un venir meno
della sua viva consistenza.
Il mio scopo è la patina
prodotta dall'ossidarsi di una superficie
fino allora coperta, protetta.
Non è il dolore, ma ciò che il dolore

²⁷ Con ingranaggi, lancette, dentature,..., in *Le caviglie*, op. cit., p. 190.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

annuncia, una nuova difesa,
la pelle messa a nudo che ricresce, l'erba,
il velo che si ricompone
sull'abrasione, il tatuaggio,
la decorazione di una cicatrice.
Come se il fregio sempre
nascondesse lo sfregio.³⁰

Secondo testo di *Disamori*, l'ultima sezione della raccolta, questa poesia serve da chiave di lettura per l'intero libro. I due versi finali evocano, rovesciandola, la figura paraetimologica che dà il titolo alla raccolta: ma laddove il termine culturale (e potenzialmente peggiorativo) «venatura» conteneva il termine naturale (e potenzialmente positivo) «natura», è adesso il gesto incontrollato ed effimero dello «sfregio» a contenere quello, tecnico e monumentalizzante, del «fregio». Il rapporto di gerarchia stabilito dalla morfologia lessicale delle due parole sembra però contraddetto dall'ipotesi secondo cui sarebbe il fregio ad ospitare lo sfregio, nascondendolo alla vista nello stesso modo in cui la montagna nasconde l'io che vi si è interrato. In apertura al testo quest'ultimo dichiara infatti di «stare», di esistere e perciò coincidere (poco più avanti nella stessa sezione si legge «sto solo come un chiodo / insieme alla sua ombra³¹») con il sottosuolo, un luogo proibito eppure sfruttato al massimo delle sue risorse dall'uomo. Secondo il motivo, ricorrente in Magrelli, della scrittura come estrazione, il poeta veste a un tempo i panni del minatore e della materia minata.³² Lo scavo al quale si dedica lungo i filoni metalliferi della cava (altre venature) equivale a un'azione di *body art* che lo rende oggetto e autore della sua opera. Se il linguaggio è la parete minerale alla quale l'io sottrae «qualche pietra», la scrittura è infatti il tessuto organico e presto scomparso che si forma intorno a questo spazio vuoto con l'obiettivo al tempo stesso di proteggerlo e di impreziosirlo, in un'equivalenza sostanziale tra corpo ferito e corpo decorato.³³ Ipersensibilizzato al punto da essere divenuto insensibile, l'io «a malincuore» si pietrifica in una somatografia nella quale taglio e tratto coincidono

³⁰ *Sto sotto la montagna,...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 208.

³¹ *Il mio cuore è scheggiato,...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 209.

³² Per la metafora comune in Magrelli, e forse parzialmente mutuata da Zanzotto, della poesia come « "estrazione" (dei denti, dei minerali)», cf. Valerio Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, op. cit., pp. 122-23.

³³ «Forse con l'età scompare / qualcosa di analogo alla cartilagine, / un tessuto psichico / che fa da cuscinetto / tra la creatura e la sua vita» (Magrelli, *Exfanzia*, Torino, Einaudi, 2022, p. 43 []).

perché entrambi rimandano a un'energia informe che tuttavia li precede e li struttura. Il fregio è allora la traccia dello sfregio nella misura in cui testimonia dell'unione mitica tra azione e realizzazione che la natura (o i suoi elementi primigeni: l'acqua, il fuoco, i selvaggi, i bambini) dovrebbe tutelare.

L'analogia tra la montagna e la cava riflette quella tra la casa e la tana presente nei testi della prima sezione, di cui questa costituisce la conclusione e la premessa. La risposta della ragione strumentale alla violenza del mondo incarnata dalla casa – una tana scavata verso l'esterno e sorretta dalle stesse forze il cui manifestarsi in natura ha spinto l'uomo a cercare riparo – è la stessa che conduce l'io a sventrare la montagna in cerca dei materiali necessari alla costruzione di un rifugio dal quale egli stesso si è allontanato per nascondersi da solo nel ventre inospitale della terra. Contrariamente ad altri poeti (Celan e Zanzotto su tutti), per i quali la dimensione ctonia della poesia deriva dal suo essere ricettacolo di esperienze individuali sedimentate nelle forme della tradizione – così come la storia deposita al suolo, ferendolo, i suoi conflitti o le sue inerzie –, metafore telluriche e ritratto del poeta-talpa non rinviano per Magrelli a una riflessione sul rapporto tra memoria del singolo e memoria collettiva, ma sulla scrittura come strumento di indagine di quelle che sono le proprietà private dell'io. Gli elementi del mondo naturale e artificiale sembrano, è vero, possedere una vita e una storia proprie: il mistero che le circonda («il velo che si ricompone» su di esse non appena vengono toccate dallo sguardo del poeta) non deriva però da una loro irriducibile alterità, quanto dal loro essere ricostruzione, mentale e linguistica, di luoghi e oggetti idealizzati (dall'io, ma anche e soprattutto dalla poesia e dai suoi *topoi*) e adesso persi per sempre. È la coscienza di questa natura spettrale che permette a Magrelli di intervenire, più o meno energicamente, sui suoi possedimenti:

Da chirurgo,
da anatomopatologo
va divisa la lingua,
va operata, aperta,
sezionata lungo linee mediane.
Da macellaio, almeno,
che studia la cartografia
delle bestie, le regioni del corpo

numerate come paesi,
come linguaggi.
Le zone colorate di verde,
le montagne, i fiumi della lingua
tratteggiati d'azzurro,
dipinti uno ad uno.³⁴

Spazio interiore proiettato nella realtà esterna, queste regioni del corpo anatomicizzato rispondono alla violenza del mestiere di poeta compiendo incursioni più sottili, ma anche più inquietanti, nel quotidiano dell'io. Reso sensibile se non addirittura paranoico dalle astuzie di un nemico che è anche un sosia disseminato nel paesaggio, a quest'ultimo è sufficiente «pass[are] per strada» affinché «le sirene scatt[i]no, si avvi[i]no i motori, / gli abbaglianti si accend[a]no»³⁵. La sua presenza basta infatti «a manometterne / il dispositivo di allarme»: a far saltare per magia la relazione organica che l'uomo dovrebbe intrattenere con la natura (intesa non come luogo idilliaco perché liberato dalle presenze infestante di civiltà e cultura, ma come sistema organico di esseri animati e inanimati uniti tra loro da leggi che ne regolano i rapporti) per crearne una nuova, nella quale l'uomo, la pianta o la cosa non vengano più considerati oggetti finiti né isolati dal contesto che li fa esistere.

4. Cadere fuori dalla natura

In una delle scene finali di *Sotto il vulcano*, Firmin cammina sulle pendici della collina e del burrone nel quale precipiterà inspiegabilmente quando

opening his eyes, he looked down, expecting to see, below him, the magnificent jungle, the heights, Pico de Orizabe, Malinche, Cofre de Perote, like those peaks of his life conquered one after another before this greatest ascent of all had been successfully, if unconventionally, completed. But there was nothing there: no peaks, no life, no climb. Nor was this summit a summit exactly: it had no substance, no firm base. It was crumbling too, whatever it was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano, he must have climbed it after all, though now there was this noise of foisting lava in his ears, horribly, it was in eruption, yet no, it wasn't the volcano, the world itself was bursting, bursting into

³⁴ Magrelli, *Da chirurgo...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 200.

³⁵ *Quando passo per strada le sirene...*, in *Le cavie*, op. cit., p. 211.

*black spouts of villages catapulted into space, with himself falling through it all, through the inconceivable pandemonium of a million tanks, through the blazing of ten million burning bodies, falling, into a forest, falling –.*³⁶

Il vulcano che lungo tutto il romanzo è stata figura di una potenza insieme informe e formante capace di evirare – così nella cattiva traduzione del cartello a Quauhnahuac –, chiunque infranga le regole del giardino, scompare nel momento stesso in cui Firmin ne scala le pendici e rovescia il rapporto prospettico fino a quel momento intrattenuto con la montagna. Prodotto della sua immaginazione creatrice e allucinatoria, il paesaggio si muta in panorama e la distanza che separa la natura dalla cultura si assottiglia fino a scomparire («*there was nothing there [...], it wasn't the volcano*»). Il ricorso a strategie testuali tipiche del racconto – l'alternarsi di campo e controcampo, la costruzione di un'aspettativa frustrata non appena viene raggiunta dall'eroe, un cammino di anabasi che culmina in una catabasi – rende chiaro al console stesso che l'accesso conoscitivo al naturale e alle sue leggi è mediato, e anzi addirittura costruito, da dispositivi formali che ne permettono la realizzazione e insieme ne sanciscono l'artificio. Certo, la caduta del console è allegoria di una cacciata senza possibilità di redenzione morale dall'Eden: come accade in Magrelli, questo stesso Eden è però la proiezione di un bisogno d'ordine affidato alla riattivazione di *topoi* che conservino, anche quando virgolettati o ripresi parodicamente, almeno lo spettro di una verticalità. La poesia come il romanzo non descrive la natura, ma ne mostra l'allestimento per il tramite del linguaggio. In termini valéryani, per Firmin così come per l'io di *Nature e venature* ciò che conta non è far coincidere l'esperienza con un referente già dato, ma cogliere la legge di connessione che rende coerenti elementi eterogenei. Organizzando relazioni

³⁶«Aprì gli occhi e abbassò lo sguardo, credendo di vedere, sotto di lui, la magnifica giungla, le vette, il Pico de Orizabe, il Malinche, il Cofre de Perote, come tutte le montagne della sua vita, conquistate una dopo l'altra prima che la sua grande impresa venisse portata a termine con successo, sebbene in modo poco convenzionale. Ma lì non c'era niente: niente cime, niente vita, niente scalata. E neppure questa vetta era esattamente una vetta: non aveva sostanza, non aveva una base solida. Anzi, si stava sgretolando, qualsiasi cosa fosse, stava crollando, e lui stava cadendo, precipitando dentro il vulcano, alla fine era riuscito a scalarlo, anche se ora c'era questo suono di lava crepitante nelle orecchie, orribile, c'era un'eruzione, o forse no, non era il vulcano, era tutto il mondo che stava esplodendo, esplodendo con una serie di neri villaggi catapultati nello spazio come zampilli, e lui che cadeva in mezzo a tutto questo, attraverso l'inconcepibile pandemonio di un milione di carri armati, attraverso la vampa dove bruciavano decine di milioni di corpi, cadeva, nel bosco, cadeva...» (Lowry, *Sotto il vulcano*, op. cit., p. 425).

(ritmi, proporzioni, analogie), l'ornamento linguistico rende il mondo intelligibile all'uomo, assicurando il passaggio da un paradigma della rappresentazione di tipo estetico verso un paradigma di tipo matematico. Nella raccolta del 1987, il soggetto fa esperienza di un mondo nel quale i prodotti della cultura e quelli della natura finiscono – quasi sempre in chiusura dei singoli testi della raccolta e quasi sempre a fronte di un faticoso assemblaggio di similitudini – per confondersi.

Contrariamente alle prove poetiche, precedenti o coeve a Magrelli, nelle quali il mondo naturale e quello culturale continuano ad essere considerati come categorie ontologiche irriducibili l'una all'altra (e anzi disposte in un ordine di priorità variabile secondo l'impiego che ne fanno autori legati a correnti orfiche o neoavanguardiste), *Nature e venature* non propone alcuna assiologia. Due sono le strategie testuali impiegate per mantenere le due sfere in uno stato di reversibilità permanente: esibire i dispositivi retorici (su tutti il catalogo e l'iperbole, ma anche il lessico anatomico e quello tassonomico) in modo da "forzare" l'epifania del fenomeno naturale alla quale l'io dichiara di stare solamente assistendo, ma di cui è in realtà il creatore; oppure occultare il dispositivo stesso, ricreando un effetto ottico e di *trompe-l'œil* che dal mimetico scivola però sistematicamente nel grottesco. Questo duplice trattamento dei dati di realtà permette di distinguere le poesie del libro in cui si esprime una tensione verso il sovrannaturale – una volontà di rimediare ai difetti di una natura assente o irraggiungibile intervenendo con artifici espliciti su di essa – dalle poesie in cui si opera una rappresentazione naturalistica della realtà, allo scopo di ricostruire, per il tramite di un artificio linguistico, il senso di necessità che i temi, motivi e *topoi* naturali non riescono più a trasmettere.