LeA – LETTERATURA E ALTRE ARTI

a cura di Florinda Nardi

La collana intende promuovere le ricerche, gli studi e i testi incentrati sull'interazione fra la letteratura e le altre arti (cinema, teatro, musica e arti visive), proponendosi come contenitore attivo delle riflessioni teoriche sviluppate intorno alla critica intersemiotica, ai processi di transcodificazione, alla specificità dei linguaggi scenici e artistici, alle problematiche e alle interferenze fra la letteratura e le altre arti.

Si vogliono raccogliere e continuare ad alimentare gli studi promossi, nel corso degli anni, con le attività di ricerca, didattica e sperimentazione artistica del "Laboratorio Milla di Scritture Letterarie per le scene dello spettacolo" dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" – fondato dal prof. Rino Caputo nel 2000 e diretto dalla prof.ssa Florinda Nardi a partire dal 2016 – e che poi hanno trovato un costante momento di esposizione e confronto annuale tra esperti, studiosi, artisti e operatori dello spettacolo con il Convegno internazionale di Studi "Culture del Teatro Moderno e Contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra", inaugurato nel 2013. I contributi, opportunamente diversificati per approcci metodologici, per tematiche e per prospettive di settore scientifico-disciplinare, nonché di ambito artistico-culturale, saranno inevitabilmente aperti verso indagini interdisciplinari.

NARDI-Teorie del comico nel Cinque-Seicento 15 x 21 .indd 1 22/05/23 17:05

Comitato scientifico

Rino Caputo, *Univ. degli studi di Roma "Tor Vergata"*; Stella Castellaneta, *Univ. degli studi di Bari Aldo Moro*; Bianca Concolino, *Univ. de Poitiers*; Roberto Deidier, *Univ. di Palermo*; Daniela De Liso, *Univ. degli studi di Napoli Federico II*; Fausto De Michele, *Universitat Graz*; Loreta de Stasio, *Univ. del País Vasco*; Novella Di Nunzio, *Univ. di Vilnius*; Manuela Gieri, *Univ. degli studi della Basilicata*; Rosa Giulio, *Univ. degli studi di Salerno*; Andrea Lelario, *Accademia di Belle Arti di Roma*; Luciano Mariti, *Univ. La Sapienza*; Enrico Mattioda, *Univ. di Torino*; Florian Mehltretter, *Ludwig-Maximilians-Universität*; Valeria Merola, *Univ. degli studi dell'Aquila*; Rossella Palmieri, *Univ. di Foggia*; Pamela Parenti, *Università degli studi Niccolò Cusano*; Marzia Pieri, *Univ. di Siena*; Paolo Puppa, *Univ. Ca' Foscari*; Paola Ranzini, *Avignon Université*; Gino Ruozzi, *Univ. di Bologna*; Donato Santeramo, *Queen's University*; Sebastiano Valerio, *Univ. di Foggia*; Carlo Vecce, *Univ. degli studi di Napoli L'Orientale*; Piermario Vescovo, *Univ. Ca' Foscari*

Redazione scientifica

Silvia Manciati (Responsabile), Paola Benigni, Donata Carelli, Giovanni La Rosa, Stefano Lo Verme, Marco Todisco

Florinda Nardi (a cura di)

LETTERATURA LIBERTÀ E IMPEGNO CIVILE

ARMANDO EDITORE

ISBN: 979-12-5984-481-1
Tutti i diritti riservati – All rights reserved
Copyright © 2023 Armando Armando s.r.l.
Via Leon Pancaldo 26, Roma.
www. armandoeditore.it
segreteria@armando.it – 06/5894525

Sommario

Introduzione 7

Libertà, giustizia e impegno civile nella letteratura italiana dal Settecento a oggi
di Florinda Nardi

La «divina impareggiabile fiamma»: la libertà e la tirannide in alcune opere alfieriane 15
Carmine Chiodo

«E l'ossa fremono amor di patria». Ugo Foscolo o la libera poesia della passione civile 61
Angelo Fàvaro

Giacomo Leopardi 86
Antonella Antonia Paolini

"Il sugo della storia". Alessandro Manzoni fra scelta cattolico-liberale e impegno risorgimentale 122
Rino Caputo con la collaborazione di Luigi Bianco

Ippolito Nievo, scrittore e patriota 149
Mariarosa Santiloni

«La libertà è come la poesia, indefinibile». Giuseppe Ungaretti attraverso il Novecento 170
Monica Venturini

L'autodeterminazione femminile di un «mito poetico vivente»: Sibilla Aleramo 189
Silvia Manciati

Beppe Fenoglio: scrittore e partigiano 210
Abdelhaleem Solaiman

«Fenoglio è uno scrittore che ti entra sotto pelle...» Intervista a Margherita Fenoglio 236
Abdelhaleem Solaiman

Natalia Ginzburg 251
Paolo Puppa

Leonardo Sciascia: la lungimiranza e il disincanto 273
Donata Carelli

L'iperbole della passione: l'impegno civile di Pasolini nelle arti 286
Maura Locantore

Conflitti, guerre e libertà: il mondo salvato dalle donne e dai ragazzini di Elsa Morante 308
Daniela De Liso

Una risata vi seppellirà. La vita e le opere di Dario Fo e Franca Rame 328
Donato Santeramo

***«*La guerra non ha un lingua madre*»*. L'impegno civile di Igiaba Scego da Roma a Mogadiscio e ritorno** 353
Florinda Nardi

Ringraziamenti 383

Libertà, giustizia e impegno civile nella letteratura italiana dal Settecento a oggi

Florinda Nardi

Libertà, giustizia, verità, diritti, impegno civile. Queste le parole chiave attraverso le quali è stata riletta la letteratura italiana di scrittori e scrittrici nell'arco temporale che si è voluto far iniziare da Vittorio Alfieri e chiudere con Igiaba Scego.

Il tentativo, che qui si offre soprattutto ai più giovani, è stato quello di ripercorrere la vita e le opere di autori e autrici, la maggior parte dei quali noti a un pubblico scolastico e universitario, fornendo una prospettiva peculiare grazie alla quale declinare temi capaci di infondere uno sguardo nuovo sulla loro produzione letteraria. Una sorta di esercizio di critica tematica a cui amici e colleghi sono stati chiamati a rispondere, una sfida che ci ha entusiasmati tutti indistintamente e ha permesso, una volta conclusa, di raggiungere risultati di ricerca interessanti e innovativi.

L'occasione è stata il corso di letteratura italiana intitolato *Letteratura, Libertà e impegno civile* tenuto da chi scrive nell'anno accademico 2022-2023 presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata". La volontà è stata quella di far scoprire agli studenti le opere e le idee di autori e autrici della letteratura italiana già noti su aspetti che troppo spesso non vengono valorizzati e che, mettendoli a confronto e seguendone l'evoluzione, offrono uno spaccato dell'Italia letteraria che vale la pena di recuperare ossia l'impegno civile del letterato e dell'intellettuale che vive il proprio tempo e descrive, affronta, denuncia la propria società attraverso gli strumenti che più gli competono: la poesia, la narrativa, la saggistica, la critica letteraria.

Ne è uscito fuori un lavoro collettivo di ampio respiro che, grazie alla complicità di quanti hanno accettato di partecipare, permette di rileggere, anche se parzialmente, pagine importanti della storia letteraria d'Italia in una prospettiva di confronto tra passato e presente, e fors'anche di prospettiva per il futuro.

Prima di illustrare, però, quanto sarà possibile trovare nel presente volume, è forse più opportuno partire da quanto non vi si troverà. L'occasionalità del volume e degli incontri con studiose e studiosi che si sono prestati all'impresa, infatti, è tale che sarebbe stato impossibile essere esaustivi.

Si è voluto partire da un nucleo forte, la fondazione della società moderna anche attraverso la definizione di nazione che si sviluppa in Europa prima e in Italia poi: Alfieri, Foscolo, Leopardi e Manzoni. Un *continuum* che vede l'Italia confrontarsi con l'Europa dal tempo della Rivoluzione francese fino all'unità di Italia. Ma ecco che in questo primo percorso fondativo, se ha trovato spazio Ippolito Nievo, è venuto meno l'autore che per primo ha riletto la storia della letteratura italiana in chiave politica, retrospettiva e, appunto, fondativa dei valori nazionali unitari: Francesco De Sanctis.

Allo stesso modo, nel passaggio tra Otto e Novecento, non hanno trovato spazio l'indagine sociale condotta da Giovanni Verga, l'impegno politico di Gabriele d'Annunzio, l'attenzione alla condizione umana in quello spaccato storico di Luigi Pirandello.

Tanto che il Novecento raccontato in questo volume prende le mosse con un cambio di testimone tra 'poeti-soldati' ossia da Ippolito Nievo si passa direttamente a Giuseppe Ungaretti.

I grandi assenti si sentono anche nei canonici binomi creati, volutamente o meno, dalla storia e dalla critica letteraria, c'è Pasolini ma non Calvino, Fenoglio ma non Pavese o Vittorini, Morante ma non Moravia o Maraini. Manca un precedente punto riferimento di tutta la letteratura di impegno e della riflessione sulla stessa: Antonio Gramsci. Mancano ancora grandi poetesse e donne impegnate

socialmente come Alda Merini, Rossana Rossanda e Oriana Fallaci. Mancano i protagonisti dei grandi movimenti critici che si sono espressi fin da inizio secolo attraverso le pagine delle riviste letterarie, Verri, Papini, Prezzolini, Gobetti fino alle avanguardie o al Gruppo '63. Mancano le espressioni dialettali e locali, ma di valore universale, da Trilussa a Scotellaro. Mancano e si sente la mancanza perché in tutti questi autori e autrici si sarebbero volute e potute trovare bellissime pagine di letteratura italiana da offrire alla curiosità e al desiderio di capire degli studenti.

Le scelte, pertanto, sono state davvero difficili, dettate da più motivazioni, didattiche per lo più, ma anche casuali, meglio occasionali, conseguenza dell'estemporaneità con la quale si è sviluppata l'iniziativa, un continuo e proficuo confronto tra colleghi diventato infine così ricco da spingerci all'impresa della pubblicazione.

Non si è dunque voluto dare origine a un volume che ripercorresse questi temi nella storia della letteratura italiana con sistematicità, piuttosto si è voluta dare espressione a una spontanea iniziativa che sin dal principio è apparsa come particolarmente significativa nell'apporto che poteva dare agli studenti, e poi non solo, nella riflessione su libertà, giustizia, diritti, conflitti e disuguaglianze sociali, una riflessione su scrittori e scrittrici che hanno regalato pagine che ancora oggi incidono sulla visione della nostra contemporaneità. Così si è passati dal dare seguito a una occasionalità al cogliere un'occasione: avviare un dibattito, anche con sguardo comparativo oltre che diacronico, su quanto la letteratura possa e debba incidere sulla società, descrivendola, rappresentandola, sicuramente, ma anche trasformandola segnando l'animo e l'immaginario di ciascun lettore. Sarà dunque questa un'occasione da cogliere in futuro. Innanzitutto, in un futuro prossimo tanto che l'annuale convegno internazionale sul *Teatro moderno e contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra* – che orami da dieci anni si svolge presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata" con la conduzione scienti-

fica di Rino Caputo, Luciano Mariti e la sottoscritta – verrà dedicato al medesimo tema per allargare il campo di indagine e sondare come oggi anche a teatro si possa intervenire in questa dinamica di specchio e mutuo condizionamento della realtà. Più avanti si troverà presto il modo di colmare le mancanze, allargando la sfida a studiose e studiosi che vorranno provarsi con autori e autrici in grado di essere rappresentativi di questa prospettiva utile a comprendere meglio il nostro passato, vivere con più consapevolezza il nostro presente e, possibilmente, indirizzare al meglio il nostro futuro.

Al momento, dunque, solo una base, ma un nucleo importante dal quale partire grazie a contributi importanti e su tasselli fondamentali della storia della letteratura italiana.

Carmine Chiodo, docente emerito presso l'Università di Roma "Tor Vergata", esperto di letteratura moderna e contemporanea, apre il volume con un'indagine su Vittorio Alfieri e il rapporto tra libertà e tirannide, ripercorrendo non solo le opere dedicate allo scrittore a questa complessa relazione, dal *Della Tirannide* a *Del principe e delle lettere*, ma anche rintracciando il modo in cui questa viene declinata in molte altre opere quali le *Rime*, le *Tragedie*, le *Satire* e le *Commedie*.

Le orme di Alfieri sono seguite da Ugo Foscolo, il cui percorso di vita intrecciato con la sua produzione letteraria viene delineato da Angelo Fàvaro, dottore di ricerca e professore a contratto presso lo stesso Ateneo. "Passioni e illusioni di una libera coscienza civile" sono declinate in tante opere di Foscolo a Partire dallo *Jacopo Ortis*, sicuramente, ma anche ricostruite tramite la saggistica, le lettere, le dichiarazioni politiche nonché nelle relazioni con i protagonisti della storia comune da Napoleone a Mazzini.

Segue il pensiero politico di Giacomo Leopardi ricostruito in tutta la sua complessità, nonostante un necessario sforzo di sintesi, da Antonella Antonia Paolini, studiosa raffinata che all'autore ha dedicato una vita fino ad assumerne un'identità contemporanea

sulle pagine della *Domenica* del *Sole 24 ore*. Declinare le parole libertà, giustizia, coscienza civile significa entrare nel complesso "sistema" di pensiero di Leopardi politico, filosofo, poeta. Ripercorrere, dunque, la maggior parte delle sue opere, dalle canzoni patriottiche alla *Ginestra* attraverso la lente costante dello *Zibaldone* e dei saggi critici.

Questo primo nucleo fondativo, come si è voluto definire, si conclude con Alessandro Manzoni che conduce le sue riflessioni, e il suo intervento civile, politico e pubblico, fino all'Unità d'Italia. È Rino Caputo – che a Manzoni ha dedicato studi pluriennali, già preside della Facoltà di Lettere e Filosofia di "Tor Vergata" – grazie anche alla collaborazione di Luigi Bianco, a condurre i lettori, a capire "il sugo della storia" e il ruolo di un letterato che si muove tra una "scelta cattolico-liberale e l'impegno risorgimentale".

Ad arricchire la prospettiva risorgimentale si aggiunge il profilo del 'poeta-soldato', Ippolito Nievo che Mariarosa Santiloni, Segretario Generale della Fondazione Nievo, definisce *homo novus* e ritrae come autore imprescindibile per la comprensione del processo di partecipazione dei letterati ai moti che condurranno all'Unità d'Italia.

Il percorso prosegue con un altro poeta-soldato, Giuseppe Ungaretti che, come ben ricostruisce Monica Venturini, docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università di Roma Tre, intreccia libertà e poesia in un parallelismo inevitabile perché "La libertà è come la poesia, indefinibile".

La prima donna che si incontra su questo cammino è Sibilla Aleramo, la cui figura è ampiamente delineata da Silvia Manciati, assegnista di ricerca in Letteratura italiana presso "Tor Vergata". Aleramo, attraverso le opere analizzate a partire da *Una donna*, si manifesta come un "esempio di autodeterminazione femminile" e si palesa nella sua "prorompente singolarità" capace di coniugare nel binomio arte-vita la "libertà individuale" con "l'impegno nella costruzione di una società più eguale".

La ricostruzione della vita e delle opere di Beppe Fenoglio "scrittore e partigiano", anche qui in un rapporto biunivoco inscindibile, è stata affidata ad Abdelhaleem Solaiman, docente del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Aswan in Egitto. Fin dal suo esordio con *I ventitré giorni della città di Alba*, Fenoglio si ascrive a quella schiera di scrittori che hanno vissuto intensamente la propria storia prendendo parte attiva ai processi politico-culturali, segnati da un percorso che li vede protagonisti e che, nel caso di Fenoglio, si riversano integralmente nelle opere da *Primavera di Bellezza* al *Partigiano Jhonny* passando per *Una questione privata*. Il contributo è arricchito da una testimonianza di Fenoglio e della preziosa testimonianza – inedita – di sua figlia Margherita, intervistata da Solaiman.

Una "letteratura quale testimonianza di verità" è quella che Paolo Puppa – drammaturgo e *performer*, già docente di Discipline dello Spettacolo presso l'Università Ca' Foscari di Venezia – indaga tracciando il profilo di Natalia Ginzburg.

L'impegno civile, oltre che letteratura di verità, si fa poi denuncia nelle pagine di Leonardo Sciascia, il "maestro svogliato" che nel saggio di Donata Carelli – scrittrice, sceneggiatrice e dottoressa di ricerca presso la seconda Università di Roma – si palesa come paladino della giustizia contro un groviglio complesso tra mafia e politica che è la cifra principale delle sue opere, da *Il giorno della civetta* a *Una storia semplice*.

Il rapporto dei letterati con la politica, la società e le nuove sfide che propongono si fa sempre più complicato nel secondo Novecento e forse la figura che meglio incarna le contraddizioni e la complessità di questo secolo è proprio Pier Paolo Pasolini. Maura Locantore, segretaria del Comitato nazionale per le celebrazioni della nascita di Pier Paolo Pasolini, e studiosa a lui dedita da più di vent'anni, riesce a restituire il profilo contraddittorio, provocatorio e al tempo stesso "antesignano" dell'autore, "poeta della coscienza civile".

Seppur in assenza di un importante *trait d'union*, quale è stato Alberto Moravia, il quadro di questi anni non si comprenderebbe a pieno senza la prospettiva offerta da Elsa Morante. Daniela De Liso, docente di Letteratura italiana presso l'Università Federico II di Napoli e studiosa attenta e dedita alla letteratura di genere, offre un percorso tra le opere della scrittrice, da *Menzogna e sortilegio* a *L'isola di Arturo*, da *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* al *La Storia*, che mette giustizia e libertà alla prova della guerra.

Altre guerre e altre battaglie civili si trovano ad affrontare Dario Fo e Franca Rame che, nel ritratto di coppia operato da Donato Santeramo – semiologo, studioso di letteratura italiana e Direttore del Dipartimento di Languages, Literatures and Cultures della Queens' University in Canada –, si trovano impegnati a deridere la storia, la Chiesa, le autorità, a denunciare Tangentopoli, l'omologazione popolare, lo stupro subito da Rame da una squadra di fascisti, a sostenere il movimento palestinese, quello operaio nelle fabbriche occupate, quello studentesco delle Università in lotta o quello femminista pagando spesso in prima persona "per la solidarietà che davamo agli umili e ai battuti".

Il volume, infine, si è voluto chiudere con un saggio dedicato, da chi scrive, a Igiaba Scego, scrittrice di origine somala nata in Italia, rappresentante di una nuova letteratura italiana, di nuovi italiani che ormai da anni hanno cominciato a far sentire la propria voce e a prendersi di diritto il loro posto in società proprio grazie all'attività di personalità che, come lei, non si sottraggono all'impegno civile che la società richiede loro. Scego nella sua produzione affronta i temi della libertà e della giustizia legandoli alla definizione dell'identità, alla storia che quelle identità ha segnato, al colonialismo e al postcolonialismo, alla battaglia contro le disuguaglianze etniche e di genere e lo fa con una scrittura che nella sperimentazione e riflessione linguistica trova un'importante chiave di lettura e di risoluzione. L'inserimento della produzione letteraria di una scrittrice che,

come molti, è stata troppo spesso relegata in una categoria (seconda generazione, meticcia, transculturale, transnazionale, ecc.) è consapevolmente il frutto della volontà di assumersi una responsabilità, in qualità di docenti universitari, di studiosi, di critici letterari, nella formazione del cittadino del futuro, perché se è vero che la letteratura attraverso la descrizione e la rappresentazione della realtà ha la possibilità di modificarla è altrettanto vero che l'interpretazione della letteratura può valorizzare e facilitare il processo di cambiamento.

È in questa prospettiva, in questo alveo di convinzioni, che il corso, prima, le ricerche e il volume, poi, hanno preso vita – probabilmente segnando solo un nuovo inizio – e vengono ora consegnate ai lettori e alle lettrici per quello che vorrebbero essere: un cambiamento di prospettiva.

Florinda Nardi
Roma, 25 aprile 2023

La «divina impareggiabile fiamma»: la libertà e la tirannide in alcune opere alfieriane

Carmine Chiodo

Fin dai primi scritti (se si esclude l'*Esquisse du Jugement Universel* che è del 1773), cioè dai "Giornali", cronaca registrata di una presa di coscienza sull'inautenticità della sua vita, si rileva subito nel giovane Alfieri una certa insofferenza, un disdegno per cui si allontana dal proprio mondo, uno spirito imbevuto fortemente di plutarchismo. Questi scritti mostrano un Alfieri che vuole un'altra vita, informata ad un alto sentire, eroica e magnanima; sente prorompente il desiderio di azione, in quanto vuole essere utile *à l'humanitè*. È la lettura di Plutarco, come esaltatore delle virtù civili e difensore della libertà, nemico della tirannide, e ancora la magnanima tensione e lo slancio sublime che anima gli eroi disegnati da Plutarco, spingendoli alla gloria, che ha avuto parecchia influenza sullo spirito alfieriano, attento alle figure per esempio di Catone, Pelopida e Bruto. Plutarco fornisce al prototragico Alfieri il modello di una possibile, esemplare azione e cerca in quel modello il gesto e l'enfasi retorica. Già la critica ha osservato che dopo la parola libertà, le parole che ricorrono frequentemente sono tirannide e morte. Quanto più grande si fa la sproporzione fra i suoi propositi e le occasioni offertegli, tanto più matura in lui un'idea di libertà, generosa, sublime, integrale, insofferente d'ogni limite, e i limiti che ostano alla libertà vanno avversati. L'Alfieri avverte che nella realtà del suo tempo la sua libertà non è privilegiata, ma contraddetta e impedita; da qui la sua "rabbia" in quanto scopre in sé di essere impotente. Egli vorrebbe porsi in

un rapporto attivo e costruttivo con la realtà, vorrebbe realizzare la sua libertà nella storia, ma percepisce tutta la difficoltà e quindi diventa impulsivo, impaziente, e la rabbia cresce sempre di più nel suo cuore. Di ciò è cosciente: «In cor, nulla rinserro…/Tranne l'antica al par che inutil rabbia»[1], sono le parole che Raimondo dice a Bianca nella tragedia *Congiura de' Pazzi*, e in un sonetto del 1798 ricorda «la magnanima nostra inutil rabbia»[2], magnanima appunto come è la sua ansia di libertà. E proprio sulla base della resistenza degli ostacoli che la realtà matrigna gli oppone è possibile cogliere il momento della germinazione della sua concezione di libertà, infatti, nell'Astigiano la libertà è soprattutto morale e non unicamente politica; e proprio sulla linea di un'aperta rivolta, nella consapevolezza del proprio interiore disagio, che prende vita in Alfieri un'idea di libertà come alto e sublime magistero di vita, come espressione e dato di magnanimità, di coraggio e virtù civile. Una libertà che non tollera ostacoli, che urta con tutto quello che può limitare il suo sviluppo, incurante d'ogni rischio, pronta ai sacrifici: «La nascente libertà, divina impareggiabile fiamma, che in pochi petti arde nella sua immensità»[3], si legge nella *Tirannide*. In effetti, pensava a una libertà illimitata, tesa in modo ansioso al sublime, una libertà estranea alla politica, anche se su questa non poteva riverberarsi. «Son vinto dalla solitudine, e dal vivere in me sempre» – scriveva all'amico Mario Bianchi nel 1785 – «così che scoppio, ma vivo»[4]; proteso sempre verso il senso della libertà infinità. L'uomo libero, come recita in un suo verso delle *Rime*, è «conscio a sé di se stesso»[5], mentre in *Del Principe e delle Lettere*

[1] Alfieri V., *Tragedie*, vol. XII: *Congiura de' Pazzi*, a cura di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968, atto V, scena 1.

[2] Si tratta del sonetto CCLXXV in Alfieri V., *Rime*, a cura di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954.

[3] Alfieri V., *Della Tirannide*, Libro Secondo, Capitolo Ottavo, in Idem, *Scritti politici e morali*, vol. I, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951.

[4] Alfieri V., *Epistolario*, vol. I, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1963.

[5] Si tratta del sonetto CCLI in Alfieri V., *Rime*, cit.

parla di «impulso naturale» che poteva venire soggiogato dall'empietà tirannica in quanto solo «la libertà lo coltiva, lo ingrandisce, e moltiplica», meno «il servaggio e il timor lo fanno muto»[6]. L'impulso naturale, spiega ancora nel trattato, è un

> bollore di cuore e di mente, per cui non si trova mai in pace, né loco; una sete insaziabile di ben fare e di gloria; un reputare sempre nulla il già fatto, e tutto il da farsi, senza però mai dal proposito rimuoversi; una infiammata e risoluta voglia e necessità; di essere primo fra gli ottimi, o di non essere nulla[7].

Lo stesso celebre «volli; sempre volli; fortissimamente volli»[8] va al di là di quello che potrebbe essere il modello di certa esemplarità pedagogica. «Il pienamente e fortemente volere»[9] testimonia nell'Alfieri più di una vocazione, esprime l'ideale martirio dell'individualità che si realizza fra ostacoli e differenti difficoltà, che va incontro a risorgenti resistenze nella desolazione di una realtà che le si oppone e la deprime. Una realtà che frena gli slanci, le spinte tensive del suo io, e i contrasti alimentano nel cuore il desiderio di libertà, che «è la sola vera esistenza di un popolo; poiché di tutte le cose grandi operate dagli uomini la ritroviamo sempre essere fonte»[10].

Conforme a tanta pubblicistica settecentesca, Alfieri analizza e denuncia i vizi e le viltà che sono propri del potere mostruoso della tirannide: «Non credo che mi sarà difficile il provare, che il moderno lusso in Europa sia una delle principalissime cagioni per cui la servitù, gravosa e dolce ad un tempo, vieni poco sentita dai nostri

---

[6] Alfieri V., *Del Principe e delle Lettere*, Capitolo VI, in Idem, *Scritti politici e morali*, vol. I, cit.

[7] *Ibidem*.

[8] Frase tratta dalla lettera di risposta che il poeta scriveva a Ranieri de' Calsabigi in Alfieri V., *Epistolario*, vol. I, cit.

[9] Alfieri V., *Della Tirannide*, Libro Primo, *Alla libertà*, in Idem, *Scritti politici e morali*, vol. I, cit.

[10] Ivi, Libro Primo, Capitolo Decimoterzo.

popoli, i quali non pensano a scuoterla veramente»[11]. Infatti, dice ancora «dove ci è molto lusso non vi può sorgere durevole libertà; e che dove ci è libertà, introducendovisi moltissimo lusso, questo in brevissimo tempo corromperla dovrà, e quindi annullarla»[12]. Gli pareva così che in paesi nei quali la libertà non era stata ancora soffocata si dovesse attraverso buone leggi fare in modo che le eccessive disuguaglianze delle ricchezze pervenissero dall'industria, dal commercio e dalle arti e non «Dall'inerte accumulamento di moltissimi beni di terra in pochissime persone, alle quali non possono questi beni pervenire in tal copia, senza che infiniti altri cittadini non siano spogliati della parte loro»[13]. Per riacquistare la libertà gli sembrava necessario «non solamente il tiranno distruggere, ma pur troppo pure i ricchissimi, quali che siano; perché costoro, col lusso non estirpabile, sempre anderan corrompendo se stessi ed altrui»[14]. Bisogna far sì che la libertà si consolidi e si espandi, sempre e a tal riguardo non basta solo il diritto, ma sono necessarie pure le «lettere», stimolando negli uomini l'amore della verità e della virtù civile: «le lettere sono l'arte […] di commuovere, coltivare, e bene indirizzare gli umani affetti»[15], e attraverso esse si sarebbe potuto toccare ben addentro «le vere passioni, lo sviluppare il cuore dell'uomo, l'indurlo al bene, il distonarlo dal male, […] il riempirlo di nobile e utile entusiasmo […] il fargli conoscere i suoi sacri diritti»[16]. In sostanza le lettere ben «maneggiate ed accolte ne ridonderebbe col tempo, facil cosa è l'antivederlo: […] la intera conoscenza e la severa pratica delle vere politiche virtù: il che chiaramente vuol dir, LIBERTÁ»[17]. Però poi l'Alfieri giunge a una considerazione individualistica, e gli sembra che «La privata libertà politica, e civile, e domestica, dell'individuo

[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*.
[15] Alfieri V., *Del Principe e delle Lettere*, cit., Libro Primo, Capitolo Terzo.
[16] *Ibidem*.
[17] Alfieri V., *Del Principe e delle Lettere*, cit., Libro Terzo, Capitolo Ottavo.

scrittore»[18] fosse «la prima, la sola, la incalzante e caldissima protettrice delle vere lettere»[19]. Comunque egli alla tirannide contrappone la sua Repubblica, come la intendeva lui:

> È Repubblica il suolo, ove divine/Leggi sono base a umane leggi, e scuso;/Ove null'uomo impunemente crudo/All'uomo può farsi, e ognuno ha il suo confine:/Ove non è chi mi sgomenti, o inchine;/Ov'io 'l cuore, e la mente appien dischiudo;/Ov'io di ricco non son fatto ignudo;/Ove a ciascuno il ben di tutti è fine./È Repubblica il suolo, ove illibati/Costumi han forza, e il giusto sol primeggia,/Né tristi van del piano altrui beati[20].

La Libertà, che in Alfieri non è unicamente politica ma è soprattutto morale, non può conciliarsi con il pensiero teologico, con la religione che si proponeva di consolare gli uomini nella sofferenza. Il poeta afferma – cosa non nuova – che la religione è «instrumentum regni» ma reca in sé il riconoscimento che la religione appunto vive nel cuore dell'uomo, in quanto il tiranno mostra di volersene servire per i suoi fini, corrispondendo ad una sua sentita esigenza anche se questa viene soddisfatta in modo illusorio. Un concetto che l'Alfieri poi ribadisce in modo fermo e preciso in una sua famosa satira nel verso «Donde un error si svelle, altro sen pianti»[21]. Da aggiungere che alla fine *Della Tirannide* il trattatista dà vita all'immagine di un Dio che flagellandolo lo spinge a far guerra ai tiranni: un Dio feroce, che «da tergo/Me flagellava infin da quei primi anni,/A cui maturo e impavido mi attergo./Né pace han mai, né tregua, i caldi affanni/Del mio libero spirto, ov'io non vergo/Aspre carte in eccidio dei tiranni»[22].

E per quanto riguarda, invece, la Rivoluzione francese del 1789 gli sembrava che avesse «disingannato tutti quei veri amatori di

[18] Ivi, Libro Terzo, Capitolo Duodecimo.

[19] *Ibidem*.

[20] Sonetto XVI contenuto in *Il Misogallo*, in Alfieri V., *Scritti politici e morali*, vol. III, a cura di C. Mazzotta, Asti, Casa d'Alfieri, 1984.

[21] Alfieri V., *Antireligioneria*, satira settima, in Idem, *Scritti politici e morali*, vol. III, cit.

[22] Alfieri V., *Protesta dell'autore*, in Idem, *Della Tirannide*, cit.

libertà»[23], che in un primo tempo avevano creduto in essa. Il poeta voleva e amava una libertà vera e quindi maledice e odia i francesi, i Galli, ribaldi che con le loro servili opere, hanno satireggiato, facendo presa sugli ignoranti e idioti, in modo ignominioso il sacrosanto nome di libertà. *Le Satire* – come si dirà più diffusamente in un secondo tempo – mostrano e specificano i modi del rifiuto alfieriano della rivoluzione parigina e le libertà nate dal travaglio rivoluzionario che egli giudicava avvilenti e prosaiche, tali da mortificare il carattere aristocratico del proprio mito libertario. Anche la meditazione sull'idea di patria-nazione è concentrata sul tema o meglio sull'identità patria-nazione-libertà e nel 1777 scrive: «non si potendo dir patria là dove non ci è libertà e sicurezza»[24], riconducendo tutti i motivi al motto «ubi libertas, ibi patria», che si leggono pure nella lettera che l'Alfieri scriveva a G. Washington il 31 dicembre 1778, a cui dedica *L'America Libera*[25]: «alla adorata/ Patria nostra oppressata/Acquistar libertà contro gl'ingiusti […]/ Esci, Washington, esci; ecco l'istante/Ove scontar le offese/Ai traditor di libertà farai». C'è un nesso patria-libertà che è ribadito più volte e nel 1789 ritorna su questo nesso: «Non t'è mai Patria, no, il suol paterno,/S'ivi aggiunta non bevi al latte primo/Libertà vera, in cui Virtute ha il perno/Tal, ch'io null'altro al paragon n'estimo» (*Rime* CCLXXV).

Del 18 novembre 1792 è l'apostrofe famosa che l'Alfieri indirizza al Presidente della Plebe francese: «Il mio nome è Vittorio Alfieri; il luogo ov'io son nato l'Italia: nessuna terra m'è patria»[26]. Una libertà quella di Alfieri che promuove la sua meditazione politica, che agita il suo animo, una libertà che avrebbe dovuto divenire parte della stessa della vita degli uomini di domani: «Né mie voci

[23] Alfieri V., *Prosa seconda. Ragione dell'opera*, in Idem, *Il Misogallo*, cit.

[24] Alfieri V., *Della Tirannide*, cit., Libro Primo, Capitolo Settimo.

[25] Alfieri V., *L'America libera* (LVIII), in Idem, *Rime*, cit., Ode quarta, per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo il numero del componimento nell'edizione citata.

[26] *Nota spettante gl'interessi privati dell'autore in Francia* in Alfieri V., *Il Misogallo*, cit.

fien sempre al vento sparte,/S'uomini veri a noi rinascon dopo,/Che libertà chiamin di vita parte»[27]. Come ci viene raccontato nella *Vita*, leggendo le gesta dei «sommi uomini» di cui parla Plutarco balzava in piedi dalla sedia agitatissimo e si doleva, anzi si arrabbiava molto vedendosi nato in Piemonte e in un governo dove nessuna altra cosa «non si poteva né fare né dire, ed inutilmente appena forse ella si poteva sentire e pensare»[28]. Date queste premesse il poeta informerà tutta quanta la sua vita al sentimento di libertà che puntualmente si può documentare in tutta la sua opera, in prosa e versi, nelle sue azioni esistenziali. Coltivando e nutrendo un tal sentimento, eccolo quando nei suoi frenetici viaggi giunge a Berlino, questa città viene definita capitale dell'«universal caserma prussiana»[29], come ancora non volle conoscere Caterina, la «Clitennestra filosofessa»[30] che aveva fatto uccidere con l'inganno il marito.

Va tenuto presente, per capire meglio certi atteggiamenti e reazioni, il fatto che Alfieri nasce in una regione che da un punto di vista geografico e culturale si presentava molto periferica rispetto al resto d'Italia: il giovane scrittore visse nel Piemonte di Carlo Emanuele III (1730- 73) e di Vittorio Amedeo III (1773-96), in un ambiente chiuso e arretrato, in cui la nobiltà (l'Alfieri che non si dolse mai di esser nato in "nobil cuna") era in declino e l'aristocrazia, pur conservando i suoi privilegi, era priva di potere, resa tale dall'assolutismo monarchico. Fin da giovane il poeta e trattatista non amava i limiti e le costrizioni che egli scorgeva nell'ambiente familiare e nella società piemontese, in quella italiana ed europea. Sono celebri le sue valutazioni su re, politici, istituzioni, e le sue furenti invettive; ciò lo si può constatare in un'operetta giovanile, già citata, dal titolo *Esquisse du jugement universel* in

[27] Si cita dal sonetto che l'Alfieri ha posto come *Previdenza* all'inizio *Della Tirannide*, cit.

[28] Alfieri V., *Vita. Edizione critica della stesura definitiva*, a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, Epoca Terza, Capitolo Settimo.

[29] Ivi, Epoca Terza, Capitolo Ottavo.

[30] Ivi, Epoca Terza, Capitolo Nono.

cui abbondano toni ironici, moralistici, sarcastici e in cui dice che gli piaceva molto criticare le azioni umane e rimescolare spesso del «fiele», ma non erano gli uomini che egli detestava, bensì i loro vizi o le loro stoltezze. Riconosce ancora che in quel tempo egli non era "virtuoso" ma sentiva «tutto il pregio che spetta alla virtù»[31]. Sempre più individualista l'Alfieri si relega in una solitudine sdegnosa. Egli vorrebbe la restaurazione di un passato mitico di gloria e di libertà, tenendo conto di ciò possiamo spiegarci le scelte ideologiche e pure poetiche delle sue opere.

Prosegue nella sua passione di libertà scrivendo i due trattati in cui rifiuta la tirannide e i governi monarchici, come quello austriaco di Maria Teresa o quello prussiano di Federico II, o ancora quello russo di Caterina II, quello francese di Luigi XV e infine quello del piccolo Piemonte dei Savoia. La sua adesione va alla monarchia temperata inglese. Superfluo ricordare che il potente sentimento di libertà radicato in lui lo porta, per usare un suo celebre neologismo, a «spiemontizzarsi» perché non accetta il ruolo decorativo della nobiltà: non vuole essere cortigiano del re, non vuole avere alcuna dipendenza dai Savoia e perciò donò il suo patrimonio alla sorella, in cambio di una pensione mensile. Egli è un uomo libero che lotta contro ogni forma di oppressione e si tiene lontano dalle lusinghe del potere, dai tentativi di adescamento da parte dei ministri del regime savoiardo. Non intende essere un vassallo dei Savoia e ancora, per esempio, è ossessionato dalle "prussianerie"; ciò promuove in lui il desiderio di «conoscere la beata Inghilterra». Va detto però che egli non è un politico e i problemi politici lo interessano solo riconducendoli alla misura dell'individuo, per cui in lui alla libertà s'accompagna un profondo senso di giustizia e, dicono, i suoi furori eroici che poi si trovano puntualmente nelle sue opere. Tali sentimenti in lui non sono derivati

[31] Alfieri V., *Esquisse du Jugement Universel*, in Idem, *Scritti politici e morali*, vol. III, a cura di C. Mazzotta, Asti, Casa d'Alfieri, 1984.

solo dalla letteratura, ma erano insiti nella sua persona e son resi più intensi dalla lettura di certi autori, come il già citato Plutarco ma anche, come si sa parlando delle sue letture, cita Rousseau, l'amato e odiato Voltaire, Montesquieu, quest'ultimo molto lodato, come si legge nella *Vita* scritta da esso[32].

Per tutta la vita Vittorio Alfieri si mantenne uno scrittore "libero", un autore che esprime e dice ciò gli urgeva dentro ed eccolo, per esempio, "disvassalarsi" per non avere legami col potere dispotico, per procurarsi quindi «l'indipendenza della opinione» e la «scelta del soggiorno, e la libertà dello scrivere», e solo in questa maniera – lo dice l'Alfieri stesso – Vittorio Amedeo III fu contento di perdermi e lui di ritrovarsi: «ambedue fummo contentissimi: egli di perdermi, io di ritrovarmi»[33]. Inoltre, in una lettera scritta al cognato Giacinto Canalis, prega di informare il re che egli non avrebbe operato alcuna cosa indegna in qualsiasi stato differente dal Piemonte si fosse trovato o recato, sia pur per un breve soggiorno. Va precisato che il desiderio di uscire dal Piemonte si manifestò prepotente e incontenibile, non solo per sentirsi libero, ma pure per ricercare «un'Italianità linguistica e letteraria che doveva partire dall'abbandono della lingua francese e dall'esercizio assiduo compiuto sulle pagine degli scrittori toscani»[34]. La libertà è – come già detto prima – un bisogno «del cuore e della mente», come si legge in una lettera spedita da Firenze il 25 aprile 1796 a Melchiorre Cesarotti, il quale lo pregava di dirgli le sue opinioni sulla democrazia. L'Alfieri rispondeva, come al solito, con parole chiare, essenziali:

> dirò che la libertà essendo stata sempre per me un bisogno del cuore e della mente e non mai una leggerezza di moda, sono rimasto invariabile su tal soggetto. Idolatria per essa, e aborrimento maniato per tutti i tiranni e le tirannidi, sotto qualunque maschera si producano. Ho imparato bensì da queste tante vicende a discernere il popolo

[32] Alfieri V., *Vita*, cit., Epoca Terza, Capitolo Settimo.
[33] Ivi, Epoca Quarta, Capitolo Sesto.
[34] Fenocchio G., *Alfieri*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 20.

dalla plebe, ed i tanti liberti dai pochissimi liberi. Con queste due distinzioni chiaramente collocate nel mio intelletto, credo d'esser rimasto libero per lo meno quanto io era per l'addietro, e forse alquanto più degno di esserlo. Tal ch'io sia, son suo[35].

Egli è rimasto sempre fedele a queste sue «opinioni democratiche» come è testimoniato dal fatto che esse ispirano le azioni, i comportamenti dei suoi eroi tragici, come pure è da sottolineare la circostanza che quasi a vent'anni prima si datano l'ideazione e poi la pronta stesura del trattato chiamato *Della Tirannide*. Al nobile Alfieri non piacevano le «catene» d'alcun genere, per cui tutte le volte che si voleva uscire dagli «Stati» si doveva «chiedere licenza al Re» e questa «licenza» talvolta si otteneva «con qualche difficoltà, o sgarbetto, dal ministro, e sempre poi si ottenea limitata»[36]. Prosegue ancora a dire che egli l'aveva chiesta quattro o cinque volte, e, sebbene l'avesse ottenuta, la trovava tuttavia «ingiusta». Bisogna fremere e fuggire quando si pensa e vivamente si sente che il «giovare» o «nuocere» del monarca dipende dal suo «assoluto volere»[37]: così ha fatto Vittorio Alfieri che, dopo aver salutato parenti e amici, ha lasciato Torino e una volta uscito, allontanatosi dagli «Stati del Re Sardo» si sentì «come allargato il respiro: cotanto mi pesava tuttavia tacitamente sul collo anche l'avanzo stesso di quel mio giogo natio, ancorché infranto l'avessi»[38]. Stato significava per Vittorio Alfieri essere un «Liberto» e non «uomo libero»; sempre rammentandomi quel bellissimo detto di Pompeo nello scendere in Egitto alla discrezione ed arbitrio d'un Fotino: «Chi entra in casa del tiranno, s'egli schiavo non era si fa»[39].

Alfieri e i francesi «inventor del nulla»

[35] Alfieri V., *Epistolario*, vol. II, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1981.
[36] Alfieri V., *Vita*, cit., Epoca Quarta, Capitolo Sesto.
[37] Ivi, Epoca Quarta, Capitolo Decimoterzo.
[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*.

La parola libertà la si trova anche ne *Il Misogallo*[40] del 1798, nell'*Etruria vendicata*[41] del 1787 e in altre opere di cui sarà trattato in seguito. Nella prima opera, la parola libertà compare già nell'*Avviso al lettore*: «In mille guise, due sentenze sole/Questo miscuglio garrulo racchiude:/Che libertà è virtude;/E che i Galli esser liberi, son fole./Chi già il sapea, non logori qui gli occhi:/Chi non vuol creder, tocchi». «Operuccia» definito dallo stesso Alfieri, *Il Misogallo* è dedicato «a quella augusta Matrona» che è stata l'Italia ma «ora (pur troppo!) inerme, divisa, avvilita, non libera ed impotente»[42]. Assistendo di fatto ai "macelli" parigini, risalenti al 10 agosto e al 2 settembre 1792, il poeta intensifica l'invettiva contro i francesi e nel 1798 si impose di chiudere "per tedio" l'opera, ovvero *Il Misogallo*, la cui edizione *princeps* uscì postuma solo nel 1814. Nelle prose l'Alfieri afferma sempre i suoi ideali libertari e lo fa con il piglio del trattatista e del tragico, mentre nei versi e nei sonetti si prende immediatamente atto della degradata realtà contemporanea ed ecco che si genera, entra in azione, il riso dissacratore e il sublime si tramuta nel comico e nel «travestimento parodico»[43]. Ecco alcuni esempi:

> Sua Maestà la Nazïon Gallina/Si è compiaciuta di rubarmi tutti/I mie' cavalli, e porvi su i suoi Brutti/Che forman la Masnada Parigina./Già gli Austriaci, e' Prussiani, e la Czarina,/Se la fan sotto, a loro spese instrutti/Come la Galla infanteria si butti/Feroce indietro, a destra e a mancina./Quai cavalli fien atti a seguitalli?/E i miei son velocissimi, per Dio;/Bench'io usassi all'innnanzi ognor mandalli./Rubino i ladri, è il loro dovere; il mio/È di schernirli: al Boja, l'impiccalli;/Il seppellirli, lascisi all'Oblio (Sonetto XI).

---

[40] Alfieri V., *Il Misogallo*, cit., per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo il numero del componimento nell'edizione citata.

[41] Alfieri V., *L'Etruria vendicata*, in Idem, *Scritti politici e morali*, vol. II, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1966.

[42] Alfieri V., *Prosa prima. Alla passata, presente e alla futura Italia*, in Idem, *Il Misogallo*, cit.

[43] Fenocchio G., *Alfieri*, cit., p.126.

L'Alfieri allude qui al fatto che gli vennero confiscati i suoi diletti cavalli, immediatamente dopo la sua partenza da Parigi, e altre sue «proprietà», però non la penna e la mente, in quanto ebbe «l'avvertenza di portarsele seco» (Sonetto XI). Si scaglia ancora contro i «balbettanti rei Filosofisti francesi» (Sonetto XIII), anzitutto derisi e scherniti, e si pensi a Voltaire, definito «ser gentiluomo della camera del re»[44] e mente vuota e di stupido ingegno. La Francia «in servitù marcita» non conosce il nome venerando di «Libertà» anche se lo adopera, anzi macchia quella parola con sozze azioni e soprusi e tutto ciò è dovuto ai «Semi-ingegni, e Semi-lumi» (Sonetto XX) di quella nazione. Per inveire contro chi offende la libertà e appoggia la tirannide Alfieri usa neologismi e composti di parole fortemente efficaci ed ecco, per fare un solo esempio, ci imbattiamo in «Cacó-Ptocó-Ladró-Servo-crazia» (Epigramma L) per alludere a una stessa forma di governo che traveste una nuova tirannide in repubblica. Si tratta di un improbabile composto greco – come già osservato dalla critica alfieriana – modellato a imitazione del lessico relativo ai sistemi politici, che lo stesso Alfieri spiega nelle note come «governo di Ribaldi, Pitocchi, Ladri, e Servi» e non per nulla si avrà «Rei-Pidocchiosi-Ladri-Servi-Re» (Epigramma L). I tiranni son pure stigmatizzati nel poemetto già citato de *L'Etruria vendicata*, che venne composto dal 1778 al 1786, e che dapprima aveva come titolo *Il Tirannicidio*, diviso in quattro canti.

Superfluo ricordare che Vittorio Alfieri nella sua opera parla sempre di libertà e virtù, di scrittori liberi, di passioni e azioni indirizzate al bene di santi martiri, di grandi personalità della storia famose e gloriose per la loro opera e azione, insomma di uomini degni di essere ricordati e imitati, mentre si debbono odiare i tiranni, i vili e gli oppressori. Nella sua vita l'Alfieri stesso amava la compagnia di uomini e donne virtuosi; a tal riguardo è da citare l'altra sua opera che è un "bellissimo" dialogo dal titolo *La virtù sconosciuta* che venne

[44] Alfieri V., *Del Principe e delle lettere*, cit., Libro Primo, Capitolo Undecimo.

composto in Alsazia nel 1786 e riveduto e stampato nel 1788 a Khol (con la data però fittizia: 1786). Il quadro della trattatistica alfieriana è composto da questo dialogo e dal *Panegirico di Plinio a Traiano*; anche qui si tratta di motivi e argomenti già discussi in altre sue opere che rinviano ai temi relativi alla libertà, alla tirannide, al compito del letterato, al concetto di virtù, di principato e di repubblica, delle classi sociali e loro appartenenti. Per quanto attiene a *La virtù sconosciuta* è da dire che – come suggerisce il titolo – si parla della virtù che non ha la possibilità di esplicarsi nella dimensione pubblica e quindi, ovviamente, non lascia traccia di sé; di conseguenza, è il poeta, il letterato, a esaltare, magnificare e ricordare questi uomini virtuosi, farli sopravvivere attraverso la fama dispensata dalle lettere. Dopo la morte del caro «Checco», Francesco Gori Gandellini, amico di Alfieri, viene composto questo dialogo immaginato che si svolge tra l'autore e l'amico, appunto, nella notte. Son toccati i temi fondamentali alfieriani, primo fra tutti quello della libertà dell'individuo e della sua indipendenza di giudizio in un tempo o in tempi di dispotismo, di tirannide: Francesco è vissuto sconosciuto, ignoto alla gente, «privato ed oscuro cittadino»[45] ma nobile di sentimenti e ricco di virtù, che ha amato tutti, pure gli oziosi nobili di censo (lui mercante di seta) per non mostrarsi superiore agli altri e quindi evitando odio e invidia. Sono ribaditi affermazioni e note sull'impossibilità di agire in tempi di tirannide, ma a volte ecco comparire qualche annotazione più intima e autentica, come l'invito che Vittorio rivolge a Francesco di uscire dallo sterile isolamento e iniziare con gli uomini del suo tempo un dialogo che suona come una sorta di autocritica. Entrambi denunciano infatti la mancanza di uomini grandi, di liberi scrittori, di robusti pensatori, la mancanza di persone, insomma, di attuare "alte cose". Il Gandellini è una "gemma" nel fango dell'età presente e non può essere buttata ma additata ai posteri, infatti l'Astigiano dedica all'amico Francesco la *Congiura*

[45] Alfieri V., *La virtù sconosciuta*, in Idem, *Scritti politici e morali*, vol. I, cit.

de' Pazzi: «Liberissimo spirto in prigion dura/Nato, ei vi stava qual leon che dorme;/Ma il viver nostro fetido e difforme Ben conoscea quell'alma ardita e pura» (*Rime* CXLVI). L'Alfieri segue con attenzione gli avvenimenti politici parigini, anche se mostra di starsene lontano e di non interessarsi ad essi. Al riguardo si veda l'ode *Parigi sbagliata* (*Rime* CCVIII), scritta dopo la presa della Bastiglia nel luglio 1789, a cui fece seguito, dato il persistente odio antifrancese, *Le mosche e l'api*, una "favoluccia" già scritta per l'apertura degli Stati Generali nel marzo del 1798. Si tratta di un documento molto emblematico dell'atteggiamento alfieriano nei confronti dei francesi, incapaci, secondo lui, di veri sentimenti di libertà. È noto che partì in fretta e furia da Parigi, ove regna una falsa libertà, lasciando così la Francia definita «spogliante Repubblica!»: qui il tiranno non è più Luigi XVI, ma i rivoluzionari che saccheggiano la proprietà privata, la violano come pure scherniscono la religione; l'Alfieri compone un sonetto di compassione per il decapitato re (*Il Misogallo* XXII). Appare una notevole differenza fra uomini liberi e liberti, infatti, da un popolo corrotto come quello francese non poteva sortire un popolo libero. Ancora in un dialogo tra re Luigi e Robespierre, l'avvocato, risulta che il vero tiranno è il secondo e non il primo. «Un popolo libero» non è mai insolente, sanguinario, ingiusto; pace e libertà vanno insieme come viene tante volte ribadito nei sonetti del *Misogallo*. Come più volte è ancora iterato il fatto che i francesi sono furfanti e sono amati solo dai furfanti, e si spinge a parlare di «francese fogna».

Anche nell'epistolario alfieriano si parla molto di tirannide e libertà, di odio verso i francesi e tanti altri argomenti già trattati in altre opere e poi ripresi in quelle successive, penso alle tragedie, alle satire e infine alle commedie. Comunque, tra le tante lettere che potrei citare ne voglio segnalare solo una da leggere in tutta la sua interezza: quella diretta *Al Presidente della Plebe francese*, 18 novembre 1792, già citata in precedenza in alcune sue parti, in cui

Alfieri dice chiaramente che il suo unico pensiero, parola e scritto, è di combattere la tirannide sempre, «sotto qualunque o placido, o frenetico, o stupido aspetto, ella si manifesti o si asconde»[46]. Sottolinea ancora il fatto che a Parigi, in seguito al moto rivoluzionario, gli vennero sequestrate le sue cose, «non so da qual Potestà, […] né con quale arbitrio. So che fu ingiustamente, e senza altro diritto che il regio, la forza. Io dunque ridomando alla Plebe Francese i miei libri, carte ed effetti qualunque, da me lasciati in Parigi sotto la custodia del comune diritto delle genti civilizzate»[47]. Una lettera, scritta sicuramente per essere spedita, che non fu mai inviata a Parigi sia per evitare di essere espulso dalla Toscana, insieme a una persona a lui assai cara, la sua donna, la contessa d'Albany, sia per non intralciare le trattative con il governo parigino circa la restituzione dei suoi averi.

La vocazione lirico-tragica

Di libertà e di tirannide si parla pure, ed è superfluo dirlo, nelle tragedie. Nel triennio 1775-77 lavorerà sul *Filippo* e sul gruppo di componimenti tragici che hanno un argomento greco: *Polinice*, *Antigone*, *Agamennone*, *Oreste*. Il *Filippo* ha come protagonista il re spagnolo Filippo II, già dipinto con le caratteristiche del tiranno che poi ritornerà nelle tragedie future. Nella tragedia prima richiamata, Filippo condanna a morte la terza moglie e il figlio, innocente, Carlo, dopo avere scoperto il legame amoroso tra i due (Isabella era stata già la fidanzata di Carlo). Filippo è feroce e l'Alfieri gli attribuisce il cupo e impenetrabile Tiranno molto diffidente che controlla tutto ciò che avviene nella sua reggia, perfino i sentimenti amorosi: nell'ultima scena, Filippo minaccia anche il fedele Gomez; le sue violenze sono continue ed è sempre assetato di potere e di sangue.

[46] Alfieri V., *Nota spettante gl'interessi privati dell'autore in Francia*, in Idem, *Il Misogallo*, cit.

[47] *Ibidem*.

Isabella e Carlo ancora si amano ma, per sottarsi alla violenza del tiranno, si uccidono, prima che essi vengano uccisi da Filippo. Di tal tragedia si citano i versi nei quali appare la fierezza di Isabella che mostra di odiare a morte il tiranno: «Viverti al fianco?.../Non fia mai, no:/Morir vogl'io»[48]. In sostanza per Carlo e Isabella tirannide significa impossibilità di vivere e di amore.

Ideato poco dopo il *Filippo* è il *Polinice*[49]*,* qui trionfa l'ambizione del regnare e un "odio insaziabile". Dapprima la tragedia si intitolava *I fratelli nemici*: Eteocle e Polinice appunto. La scena si svolge nella reggia di Tebe, Eteocle è il tiranno ed ha una sola passione, il potere, e con esso identifica la sua esistenza: «che la mia vita, e il mio regnar, son uno» (I, 4). La sua aspirazione più intima è morire da re: «Di';…moro io re?» (V, 3), chiede in modo ansioso alla madre Giocasta dopo essere stato mortalmente ferito. Polinice rinuncia allo scettro insanguinato e offre un'obbedienza eterna al fratello offeso. Giocasta è la disperata *mater dolorosa* trovandosi davanti a una situazione fatta di orrore. La tragedia si apre con le parole di Giocasta che dichiara i termini dell'intrecciato viluppo familiare, da cui distingue solo la figlia Antigone: «Tu sola omai della mia prole infausta,/Antigone, tu sola, alcun conforto/Rechi al mortal mio duolo: e a te pur vita» (I, 1). Nel *Polinice* viene recuperata la tematica del fato antico che grava sul destino dei personaggi e che li condanna alla sconfitta; l'Alfieri lo utilizza per avviare una riflessione più ampia sull'uomo che si affianca al tema della tirannide, quale emblema del limite contro il quale urtano gli eroi del potere. Il *Polinice* forma una specie di dialogia con la successiva tragedia intitolata *Antigone*, rispetto alla quale ha funzione di antefatto. L'*Antigone*, la prima tragedia che manca di stesura francese, venne

[48] Alfieri V., *Tragedie*, vol. I*: Filippo*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952, Atto V, Scena 4.

[49] Alfieri V., *Tragedie*, vol. II*: Polinice*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo l'atto e la scena nell'edizione citata.

ideata e stesa tra il maggio e il giugno 1776, verseggiata nell'aprile 1777 e subito letta alla società «Sanpaolina» e rappresentata a Roma nel 1782 in un palazzo signorile di aristocratici dilettanti, tra cui lo stesso autore che si cimenta nel ruolo di Creonte. Si tratta di una tragedia di argomento mitico, in cui Antigone vuole dare sepoltura al cadavere del fratello Polinice ma lo zio Creonte, diventato tiranno di Tebe, si oppone a lei. Altri personaggi sono Argia, moglie di Polinice giunta in città per avere l'urna del marito, ed Emone, figlio di Creonte e innamorato di Antigone. Creonte fa uccidere Antigone ed Emone, disperato, si uccide anche lui. Qui c'è l'eroe positivo: una giovane donna che si appresta alla morte con rimpianto della vita. L'Alfieri in questa tragedia mira all'essenzialità e i personaggi sono ridotti al numero di quattro. Antigone appare su uno sfondo di "cupo notturno", proiezione fantastica dell'orrore che circonda una terra come Tebe, dove la tirannide è anche negazione della pietà e ha una dimensione più tragica e sinistra:

> Queta è la Reggia; oscura/La notte; or via; vadasi... e che? Vacilla/ Il cor? Mal ferme il piè tremante imprime/L'orme? Perché? Forse un delitto imprendo?/Donde il terror? Morte pavento io forse? —/Io temo sol di non compir l'impresa./O Polinice, o da me pianto invano/ Fratel finor... Passò stagion del pianto;/Tempo è d'oprar: me del mio Sesso fatta/Sento maggior. Dell'inuman Creonte/Ad onta, oggi, da me, il vietato rogo,/L'esequie estreme, o la mia vita avrai. — [50]

Comunque Antigone muore per un atto di libera e cosciente scelta, in quanto comprende che spetta solo a lei, naturale antagonista del tiranno, infrangere «degli insepolti la inaudita legge», secondo la concezione tipica del titanismo alfieriano che si incarna sempre in un solo personaggio. L'atto quarto della tragedia si apre con linguaggio molto breve, veloce: «*Creonte*. Scegliesti?/*Antigone*. Ho scelto./*Creonte*. Emon?/*Antigone*. Morte./*Creonte*. L'avrai.» (IV, 1).

[50] Alfieri V., *Tragedie,* vol. III: *Antigone*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, Atto I, Scena 2, per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo l'atto e la scena nell'edizione citata.

Antigone supplica ancora le guardie ad affrettare la sua morte. La donna non è solo vittima ma pure eroina, ed è la figura più complessa e patetica dall'Alfieri creata fino a questo periodo della sua produzione tragica. La tenera e vittoriosa Antigone si colloca accanto ai maggiori personaggi dell'Alfieri: Mirra e Saul, ambedue queste tragedie sono ritenute capolavori del teatro alfieriano (la tragedia di *Antigone* è stata creata prima del *Saul* e della *Mirra* appunto). Al mito appartiene pure l'*Agamennone*, tragedia ideata insieme all'*Oreste* nella primavera del 1776 a Pisa e stesa in prosa nel luglio del 1777, versificata nel 1778 la prima volta e la seconda nel 1781. Egisto, figlio di Tieste, seduce Clitennestra moglie del figlio di Atreo, Agamennone. Per vendicare il padre, allorquando Agamennone torna da Argo dalla guerra di Troia, Egisto convince Clitennestra ad uccidere il marito. Qui contano non tanto gli elementi mitici o religiosi bensì i sentimenti di odio e di amore che si agitano nell'animo dei protagonisti. La storia di Agamennone, Egisto e Clitennestra è quella di un adulterio e di un delitto passionale. In Clitennestra vivono l'amore per Egisto, i residui di affetto per il marito, ma pure il rimorso per la situazione in cui si trova e l'orrore per il delitto che è portata a compiere. Egisto è un meschino, avido di potere, ingannatore, vile, una figura grigia, squallida, un vinto come vinto è pure Agamennone che torna stanco dalla guerra, e mentre vorrebbe trovare la pace, trova invece un'atmosfera di ostilità. Elettra, la figlia, conosce il dramma della madre, prova affetto per il padre ed odia Egisto, il quale ingannerà Clitennestra che vista sola e abbandonata si uccide. Tutto sommato in questa tragedia ha un ruolo di primo piano il fato, l'opera da tragedia del fato si trasforma in tragedia delle passioni. Per la prima volta in Alfieri il delitto si consuma nella camera da letto, ove Clitennestra si incontra con il marito, armata di pugnale procuratelo da Egisto, è la stessa arma che era servita per l'uccisione dei figli di Tieste. Agamennone viene ucciso nel luogo sacro dell'unione della coppia e la tragedia si chiude con l'invo-

cazione di Elettra: «Deh! Vivi,/Oreste, vivi: alla tua destra adulta/ quest'empio ferro io serbo. In Argo un giorno,/spero, verrai vendicator del padre»[51]. È un'aspirazione alla redenzione della giustizia che apre la tragedia a sviluppi futuri. Inoltre, si annuncia il nuovo carattere di Elettra, come poi lo si troverà nel successivo *Oreste*: una sorta di sacerdotessa che guiderà Oreste nell'uccisione del tiranno Egisto. Tutto si svolgerà e accadrà quando Oreste, il fratello di Elettra appunto, farà ritorno in patria e compirà la vendetta. L'immagine paurosa di Egisto si leva al grido di Clitennestra quando appare nell'ultimo atto: «Qual mi ti mena innanzi,/Egisto, qual furia d'Averno è scorta/Ai passi tuoi? S'io più te non vedea,/I' moria di dolor, sì; ma innocente/Moriami almen: già sento, mal mio grado,/ Me di bel nuovo al rio delitto spinta/Sol dal tuo aspetto...» (V, 2). Va ancora sottolineato il fatto che si nota la trepidazione di Elettra per la sventura che incombe sulla madre e vorrebbe evitargliela. Nell'*Agamennone*, prima che nel *Saul* e nella *Mirra*, si profila di contro alla tragica protagonista, impotente ritratto, il mondo degli altri ampliando le linee del dramma alfieriano, a tal guardo si citano le parole di Agamennone nel secondo atto:

> Riveggo alfin le sospirate mura/D'Argo mia: quel, ch'io premo, è il dolce suolo,/Che primiero calcai: quanti dintorno/Mi stanno, amici son; Figlia, Consorte:/Popol mio fido; e Voi, Penati Dei,/Cui finalmente ad adorar ritorno./Che più bramar, che più sperare ormai/ Mi resta, o lice? oh come lunghi, e gravi/Son due lustri vissuti in strania terra/Lungi da quanto s'ama! Oh come dolce/Ripatriar dopo gli affanni tanti/Di sanguinosa guerra! Oh vero porto/Di tutta pace, esser tra' suoi!... Ma solo/Son'io, che goda quì?... Consorte, Figlia,/ Voi taciturne state, a terra incerto/Fissando il guardo irrequieto? oh Cielo!/Pari a mia gioja in voi non è la vostra/ Di ritornar fra le mie braccia? (II, 4).

[51] Alfieri V., *Tragedie*, vol. V*: Agamennone*, a cura di C. Jannaco e R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967, Atto V, Scena 4, per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo l'atto e la scena nell'edizione citata.

Questa tragedia forma con l'*Oreste* una specie di dittico, anche se la seconda tragedia rispetto alla prima è tutt'altro dramma. L'*Oreste* è un dramma scarno, tutto azione, c'è frenesia d'azione e di ogni personaggio viene mostrato il dramma e la psicologia. È il dramma dell'implacabile vendetta o della sublime vendetta: a veder bene essa è la vera protagonista della tragedia *Oreste*. In Elettra c'è la tensione del ricordo, l'ansia dell'attesa: «Notte! funesta, atroce, orribil notte,/ presente ognora al mio pensiero! ogni anno»[52]. Questa tragedia non conosce indugi e si rivela tutta nelle parole dei vari personaggi, come per esempio il grido di Egisto quando si trova davanti ad Oreste: «Io te conobbi/al desir, che d'ucciderti sentia» (IV, 4). L'Alfieri dopo l'*Agamennone* sente di uscire dallo stato in cui si trova; egli poeta della libertà non può ammettere con se stesso di essere il poeta di una aristocrazia ammalata. Quando scrive l'*Oreste* l'Alfieri trova il personaggio da contrapporre al tiranno: un giovane impetuoso, impaziente della vendetta, pieno di eroici furori motivati nella sua sete di sangue. Egisto inoltre è il solito tiranno sospettoso e crudele, Elettra si è irrigidita nel ricordo del passato terribile. Il rispetto della tradizione ha imposto all'Alfieri di far compiere ad Oreste il matricidio e per giustificare l'atto, ripugnante alla coscienza dei moderni spettatori, egli ha dovuto mutare l'idea primitiva e inventare un Oreste folle che uccide in stato di "trance". Il fascino della tragedia è nell'atmosfera notturna di pianto e di sangue che si stende su tutta l'opera dandole una tinta unitaria e, come nell'*Antigone*, la libertà si tinge di rosso e di nero. Oreste è un personaggio in crisi: la sua ansia di libertà diventa follia. Il tiranno viene ucciso ma al prezzo di un delitto ancora più grave della tirannide: l'uccisione della madre. Nella tragedia si manifesta uno dei sentimenti fondamentali dell'animo alfieriano: l'azione eroica si attua in un gesto di cruda ferocia e la riflessione dell'Alfieri sulla tirannide si fa continua ed intensa.

[52] Alfieri V., *Tragedie*, vol. VI*: Oreste*, a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967, Atto I, Scena 1, per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo l'atto e la scena nell'edizione citata.

Ed ecco che compone tragedie che egli chiama di "libertà": *Virginia*, *La Congiura de' Pazzi*, *Timoleone*. Nella prima la protagonista, una giovinetta romana, è insidiata dalle cattive intenzioni del tiranno Appio Claudio. La situazione è ambientata nella Roma repubblicana alla quale il tragico guarda, come fece Machiavelli prima di lui, come modello di una patria ideale. Il già ricordato Appio è il tipico tiranno, vuole a tutti i costi Virginia ma lei si oppone, e i romani-tipo sono gli antagonisti del tiranno, Anche il popolo viene presentato in modo positivo: «Appio, Appio muoja»[53], chiude la tragedia anche se non si assiste all'uccisione di Appio, rappresentata da altri autori. In quest'opera è forte la polemica contro i nobili, la stessa sarà presente nel *Bruto primo*, infatti i patrizi sono definiti vili e satelliti del despota. La *Virginia* manifesta la concezione che Alfieri ha del teatro inteso come palestra di magnanime virtù: «Io credo fermamente, che gli uomini debbono imparare in teatro ad esser liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei proprj diritti» e termina parlando di passioni (altrove dette «affetti») che debbono essere «ardenti, retti, e magnanimi»[54]. Figura complessa, questa di Appio: ha un animo grande e appassionato, lucida consapevolezza del suo illimitato potere e perciò dice che il possesso di Virginia è ormai per lui «parte […] di regno» (II, 1). In nome della libertà, per riassumere in breve l'opera, si scatena la rivolta popolare che farà cessare la dittatura dei decenviri, frutto del suggerimento dell'amico Gori Gandellini (a cui sarà dedicata) e sollecitata dalla lettura delle *Istorie fiorentine* di Machiavelli. L'altra tragedia di libertà, la *Congiura de' Pazzi* venne ideata immediatamente prima che l'Alfieri si accingesse a

[53] Alfieri V., *Tragedie*, vol. IV: *Virginia*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1955, Atto V, Scena 4, per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo l'atto e la scena nell'edizione citata.

[54] Alfieri V., *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliani, Asti, Casa d'Alfieri, 1978.

scrivere il trattato *Della Tirannide*, e venne stesa in prosa nel 1778. Il soggetto fiorentino si presta poi ad echi e riprese dantesche, che ben figurano nella tragedia[55]. Il luogo dell'azione non è più Roma, ma una città-stato italiana, vicina nel tempo, che ha già abdicato alla propria libertà. Più che lo scacco di una congiura, metodo di rivolta condannato nel trattato, la tragedia è il fallimento di un sogno eroico. Chi sogna è Raimondo de' Pazzi, le cui parole aprono il primo atto: «Soffrire, ognor soffrire? Altro consiglio/Dammi, o padre, non sai? Ti sei tu fatto/Schiavo or così, che del mediceo giogo/non senti il peso, e i gravi oltraggi, e il danno?»[56]. Ai congiurati si oppongono i due tiranni, Giuliano e Lorenzo de' Medici; la congiura abortisce, Giuliano viene ucciso ma Lorenzo trionfa. Al grido popolare, «Al traditore, al traditor; si uccida» (V, 5), Raimondo ha parole molto amare: «Qual traditor?», chiede Bianca, e Raimondo «Il traditor, ...fia ...il vinto» (V, 5). Raimondo capisce subito che è difficile sbarazzarsi del tiranno, ma poi nell'ultima scena ritrova tutto il coraggio: si vede a tu per tu con il suo vero antagonista, Lorenzo, al quale nella tragedia sono riconosciute qualità superiori. Alla ferocia del vincitore, Raimondo replica in modo orgoglioso, infatti, precedendolo, si colpisce al cuore prima che l'altro lo faccia uccidere. Le ultime parole della scena e dell'opera però sono di Lorenzo: «E avverrar sol può il tempo/me non tiranno, e traditor costoro» (V, 6), cioè il tempo farà valere le ragioni di chi vince, non quelle dei perdenti, ancorché nel giusto. In questa tragedia tutto alfieriano è l'odio antitirannico che la pervade e stimola l'azione di Raimondo, il quale confessa al padre Guglielmo che «Legame altro per me non resta al mondo,/tranne il solenne inesorabil giuro,/estirpar la tirannide, e i tiranni» (III, 2).

[55] Barbolani C., *Suggestioni dantesche nella* Congiura de' Pazzi in *Alfieri tragico*, a cura di E. Ghidetti e R. Turchi, in «Rassegna della letteratura italiana», IX, CVIII, 2003, pp. 598-615.

[56] Alfieri V., *Tragedie,* vol. XII*: Congiura de' Pazzi*, cit., Atto I, Scena 1, per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo l'atto e la scena nell'edizione citata.

La passione di libertà è sofferta: ora l'Alfieri non vuole più formulare una dottrina, quanto dare uno sfogo al suo ardore generoso e vano di ribellione, non incita più né insorge, vuole agire facendosi egli pure come uno dei congiurati contro Lorenzo, infatti stende la sua composizione tragica con «una febbre frenetica di libertà». In questa tragedia affiora l'animo profondo dell'Astigiano e lo stile presenta tutta una serie di sentenze in forma di interrogazioni che non sono per nulla retoriche ma che segnano i punti culminanti delle azioni e della non placata tensione di Raimondo e dell'Alfieri stesso: «La […] al giogo, al pari /d'ogni uom del volgo, or la cervice inchini?» (I, 1); «E placarli vogl'io?» (I, 3); «Per me pregare? e chi pregar? tiranni? – /tu il pensi, o donna? e ch'io il consenta, speri?» (I, 3); «Io vil, d'oltraggi/degno farmi in tal guisa?» (II, 2); «Che sei? che siamo? Ogni più dubbia spene/ di vendetta, non fia cosa più certa,/che il dubbio stato irrequieto, in cui/viviam tremanti?» (III, 2); «Manca ai liberi il ferro?» (III, 2). Poi la catastrofe di Bianca, sorella di entrambi i tiranni e moglie di Raimondo, e l'avvilimento di Guglielmo consapevole della disfatta di Raimondo il cui ultimo grido – come già citato – è «il traditor… fia… il vinto»: la risposta che appunto dà alla moglie che gli chiedeva chi fosse il traditore contro cui il popolo imprecava. Tragedia disperata che l'Alfieri stesso confessa che non poteva non comporre. Comunque è un'opera ideata in un momento di accesa tensione libertaria, infatti è stata giudicata da vari studiosi come la migliore delle tragedie di libertà. In essa spicca non il tiranno ma Raimondo: figura d'eroe fortemente umanizzata. Raimondo impaziente di indugi può richiamare Oreste, ma nel suo animo c'è spazio per gli affetti umani, quello di sposo e di padre, e c'è una pensosa malinconia che conferisce alla sua collera antitirannica un timbro più profondo. Lui è consapevole che morire per lottare contro la tirannide significa cedere ad una «assoluta e cruda necessità»; questo sta a significare anche che il pessimismo è inseparabile dal titanismo

eroico, così come lo concepisce l'Alfieri. Per la sua tragica sconfitta, Raimondo è un vinto, un grande "vinto" del teatro alfieriano.

Ultima delle tragedie di libertà è il *Timoleone*, ideata nel 1779, che lo stesso Alfieri riteneva «di gran lunga» la migliore riuscita rispetto alle altre due, questo per la semplicità dell'azione, per la «purità» di questa «nobil passione di libertà, che ne riesce la sola matrice»[57]. La tragedia prende il soggetto da Plutarco, riletto nella traduzione cinquecentesca di Lodovico Domenichi, riveduta da Lionardo Glini. Nell'opera i protagonisti sono ancora due fratelli: Timofane, tiranno di Corinto che alla fine si pente dei propri delitti, offrendo un'immagine di sé meno negativa rispetto alla corrispondente fonte plutarchiana, e Timoleone, più giovane di lui ma più dotato di senno, che nel contrastare al fratello la condotta sanguinaria si rivela un vero eroe della libertà. Timoleone accusa il fratello in questo modo:

> Già sei nemico; e lo sarai più sempre,/d'ogni uomo Ch'ottimo sia; temuto;/adulato, abborrito; altrui noioso, /insoffribile a te di mercar laude/ anche ognor ,ma convinto in te stesso/ che esecrazione sol merito. In cor tremante;/ mal securo nel volto;/eterna preda/ di sospetto e paura; eterna sete /di sangue e d'oro,/sazietà non mai ;/ privo di pace che ad ogni uom tu, togli;/ non d'amistà compunto né di sangue/a persona del mondo ;a infami schiavi;/non libero signor;/ primo di tutti ,e minor di ciascuno….Ah trema!; trema:/tal tu sarai: ser tal pur già non sei[58].

Son presenti tutti gli ingredienti del tiranno: l'odio degli ottimi, lo sprezzo della virtù[59], la paura attiva e passiva[60], l'insaziabile brama di ricchezze[61], la solitudine, il potere esercitato sugli schiavi, fino

[57] Alfieri V., *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche*, cit.

[58] Alfieri V., *Tragedie*, vol. IX: *Timoleone*, a cura di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1981, Atto II, Scena 4, per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo l'atto e la scena nell'edizione citata.

[59] Alfieri V., *Della Tirannide*, cit., Libro Secondo, Capitolo Terzo.

[60] Ivi, Libro Primo, Capitolo Terzo.

[61] Ivi, Libro Primo, Capitolo Decimoterzo.

al rovesciamento totale che rende il tiranno l'ultimo degli uomini[62]. Timofane è un eroe della tirannide, così ce lo presenta l'Alfieri, «regno, o morte» (IV, 2), «o scettro o morte» (V, 3): l'alternativa di altri personaggi alfieriani viene vissuta da lui come una disposizione inutile. Ha solo "voglia" di "regnar", così che con convinzione può dire a Timoleone, che gli chiede di rinunciare alla tirannide (II, 3): «Fratello,/tel dissi io già: corregger me sol puoi/col ferro» (III, 4). Si oppongono a Timofane, oltre al fratello Timoleone, il cognato Eschilo, mentre Demarista, la madre dei due fratelli propende ora per l'uno ora per l'altro. Alla fine Timofane viene ucciso dal cognato. Timofane ha scelto il ruolo del tiranno, come Timoleone quello dell'uomo libero, senza però giustificare il loro atteggiamento: Timofane vuole fare il tiranno e vuole bene al fratello (non per nulla sono fratelli) e Timoleone pur preso da furori libertari non ha alcuna intenzione di uccidere il fratello. Deve intervenire un personaggio minore per dare uno sbocco al contesto e concludere la vicenda. Il *Timoleone* è la tragedia di libertà più scheletrica e ci presenta quelle che sono le caratteristiche dell'eroe magnanimo: la recisa avversione alla tirannide, il coraggio, l'ardimento, l'ardente amore di padre, l'illimitata saggezza del reggitore di città, l'ossequio alla maestà delle leggi ed il rispetto per la libertà quale fondamento del più alto vivere civile. Come nelle altre tragedie di libertà, anche nel *Timoleone* l'Alfieri ricerca la poesia del "magnanino" e del "sublime". Comunque Timofane è l'unico personaggio dell'Alfieri a perdonare e a chiedere perdono a sua volta; proprio in questa tragedia il poeta vuole ribadire quella che è la tesi del suo trattato politico, cioè che è intollerabile il potere dispotico, anche quando il principe, dopo il necessario ricorso alla violenza per istaurare il suo dominio, si propone come Timofane, di ben governare.

Altre tragedie di libertà sono l'*Agide*, il *Bruto primo* e il *Bruto secondo*. All'agosto del 1784 risale l'idea dell'*Agide*, il soggetto è

[62] Alfieri V., *Del Principe e delle Lettere*, cit., Libro Secondo, Capitolo Quarto.

attinto da Plutarco, *Vite parallele* ma sottoposto da Alfieri a revisione, sottoponendolo a un ulteriore processo di nobilitazione "sublime". L'Agide alfieriano è un personaggio magnanimo ma non ingenuamente illuso; non è più catturato grazie a un inganno, ma esce spontaneamente dal tempio dove ha trovato sicuro asilo, e sia lui sia Agesistrata non vengono uccisi ma esemplarmente si uccidono. Agide si è valso del suo potere per imprendere a «pareggiare i cittadini fra loro»[63] e così ristabilire a Sparta l'autorità delle leggi «del gran Licurgo» (IV, 3): Agide spontaneamente offre di rinunciare al trono a vantaggio di Leonida (collega di Agide nel regno della città che trama contro di Agide) affinché possa proseguire l'opera di governo incominciata da Agide, il quale accetta di morire per non ripudiare quanto ha intrapreso. Agide ha operato a vantaggio della patria, cui voleva rendere la libertà e lo splendore di prima. Il suo suicidio, a cui si aggiunge quello non meno eroico della madre Agesistrata, fornirà un esempio a cui la plebe spartana non sarà indifferente, come teme e intuisce Leonida. Da un punto di vista ideologico l'*Agide* si apparenta al *Panegirico di Plinio a Traiano*, da un punto di vista cronologico prossimo al componimento tragico, entrambe le opere presentano il sovrano che rinuncia volontariamente al potere assoluto per restaurare la libertà, anche se diversi sono i loro progetti politici. Nella tragedia si nota l'uguaglianza dei cittadini non solo di fronte ai diritti civili, ma pure sul piano economico, in quanto il re sostiene la necessità della ridistribuzione delle ricchezze. La tragedia è dedicata a Carlo Primo, re d'Inghilterra; Carlo è diverso da Agide, infatti mirava all'ampliamento del suo potere personale, perseguendo fini privati che sono inconciliabili con la gloria. Nonostante la tragicità della sua morte, degna di compassione, la vicenda di Carlo I non si poteva prestare alla trasposizione scenica perché priva della sublimità necessaria a conferirle un valore esemplare.

[63] Alfieri V., *Tragedie*, vol. XV: *Agide*, a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1975, Atto III, Scena 2, per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo l'atto e la scena nell'edizione citata.

Comunque solo per pochi momenti nell'*Agide* affiora uno dei motivi intensi del teatro tragico di Alfieri, la volontà di morte sembra trovare un accento poetico laddove Agide confessa: «…Oh come vien lenta la morte!» (V, 3). Nelle intenzioni dell'Alfieri la tragedia voleva essere, dopo il *Saul*, una ripresa del tema politico delle "tragedie di libertà" ovvero dei suoi nobili manifesti antitirannici volti ad un futuro pubblico italiano allorquando, si augura l'Alfieri, rifioriranno «virtù e libertà».

Il *Bruto primo* e il *Bruto secondo* sono state concepite insieme, contengono «accidenti» diversi, come pure «costume», «mezzi», però tutt'e due sono «romane», e ancora «tutte due senza donne», contiene la prima la «nascita di Roma, l'altra la morte, in molte cose dovevano necessariamente rassomigliarsi, e quindi l'autore in esse ha forse potuto e dovuto ripetersi»[64]. Risalta nel *Bruto primo* la più nobile ed alta passione dell'uomo, l'amore di libertà, congiunta alla più tenera e forte, l'amore di padre, e da questo sublime contrasto, per fare una parafrasi delle parole dello stesso Alfieri, «debbono nascere per forza dei grandissimi effetti»[65]. L'opera è dedicata al «Chiarissimo e Libero Uomo Il Generale Washington», il «liberator dell'America» che può stare «in fronte della tragedia del liberatore di Roma. A voi, egregio e rarissimo cittadino, la intitolo io perciò»[66]. Il *Bruto primo* presenta Giunio Bruto costretto per amore di libertà e di giustizia a far uccidere i figli Tito e Tiberio, rei di aver congiurato a favore del tiranno Tarquinio Sesto. Nel *Bruto Secondo* Bruto è costretto, insieme agli altri congiurati, ad uccidere il magnanimo dittatore rivelatosi suo padre. In sostanza nel *Bruto primo* il tiranno Tarquinio è sconfitto subito, mentre l'uomo libero Giunio Bruto è costretto per conservare la libertà ad uccidere i figli. Nel *Bruto secondo* Cesare è un tiranno grande e buono, pieno di ammirazione

[64] Alfieri V., *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche*, cit.

[65] Alfieri V., *Tragedie*, vol. XVII: *Bruto primo*, a cura di A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1975.

[66] Alfieri V., *Bruto primo*, cit., Dedica.

per Bruto. Pure Bruto ammira Cesare e lo invita a restituire la libertà ai romani. I due Bruti, che in realtà concludono la carriera tragica alfieriana, non dicono nulla di nuovo e segnano un ritorno ai temi caratteristici delle tragedie di libertà. Le due opere ribadiscono la fedeltà alfieriana al mito del teatro eroico ed esemplare. Nel *Bruto secondo* è molto prevalente l'intento politico e la tragedia appare una grande orazione, o come è stato detto dalla critica[67], «un nuovo Panegirico di Plinio a Traiano». Lo stile è eloquente e pochi sono i tratti in cui risalta la tensione drammatica propria del linguaggio alfieriano. Un giudizio finale sui due Bruti è consegnato ad un epigramma composto nel 1788, in cui si vede che l'Alfieri preferisce il primo *Bruto*: «Qual dei due Bruti è il primo?/Giunio più grande io stimo:/Ma pure a Marco invidio/di Cesare l'eccidio»[68].

In altre tragedie affiora il tema della libertà e a tal riguardosi rinvia al *Don Garazia*, tragedia ideata nel 1778 e verseggiata nel 1779 e nel 1784. La tragedia fa parte del ciclo fiorentino antimediceo che comprende pure, come già detto, la *Congiura de' Pazzi* e l'*Etruria vendicata*. Anche l'altra tragedia l'*Ottavia* non apporta nessuna sostanziale novità alla drammaturgia di Alfieri, ideata nel 1779, stesa nel 1780, versificata tra il 1780 e il 1781 e nuovamente nel 1782. L'Alfieri dopo la parentesi delle tragedie ispirate alla storia medievale o rinascimentale, ritorna alle tragedie di argomento classico. Qui Nerone istigato da Poppea e Tigellino, ripudia Ottavia la quale si uccide con un veleno e così si consuma un'altra tragedia di libertà. Nerone è il solito tiranno crudele, vile, pauroso; Poppea odia la sua rivale Ottavia e la accusa di adulterio; Tigellino è la figura tipica del cortigiano.

Nel 1782 quando l'Alfieri si trovava a Roma, ideava e stendeva la *Merope*, che segna un momento di trapasso al capolavoro, il *Saul*, quasi una preparazione a un discorso più libero e sciolto,

[67] Si rimanda ai numerosi studi di Mario Fubini su Vittorio Alfieri.
[68] Alfieri V., *Scritti politici e morali*, cit., Epigramma XLVII.

meno teso. La *Merope* alfieriana è diversa da quella di Voltaire e del Maffei, l'Alfieri elimina per esempio le sovrabbondanze letterarie del Maffei che si era compiaciuto di inserire nel suo discorso figure e immagini consacrate dalla letteratura, come gli farà dire caricaturandolo nelle *Satire* il nostro autore: «Quel mio buon venerabile barbone,/Ch'era il Nestor di Omero mero mero»[69]. Il tema principale della *Merope* non son tanto gli atteggiamenti dispotici, ma la "tenera" passione materna, e quindi l'Alfieri dedica l'opera alla diletta madre. Nella tragedia la tematica politica ha spessore nel finale dell'opera, che non termina con la morte dell'usurpatore e l'ascesa al trono di Egisto – unico erede di Cresfonte sopravvissuto alla strage successiva in seguito alla vittoria del tiranno Polifonte –, adombra un cambiamento di regime che può essere interpretato come una svolta "costituzionale". Egisto, infatti, dopo avere ucciso Polifonte, depone la scure e si rende al giudizio del popolo da cui riceve legittimazione e con il quale instaura un patto. Al di là però della questione politica sono riproposte certe soluzioni strutturali, come la riduzione dei personaggi e la morte in scena del tiranno. L'Alfieri critica quindi la *Merope* del Maffei, anzi la irride, la postilla. Nel testo alfieriano sono molto diffusi gli affetti familiari, modi e sentimenti concitati, feroci, e questa tragedia nacque – come dice l'Alfieri stesso – da un ardente impulso creativo simile a quello che presiedette alla composizione del *Saul*. L'opera di revisione nella *Merope* è molto incisiva e attiene al lessico e allo stile, per esempio, e il linguaggio dell'ultima redazione si fa al tempo stesso più nobile e semplice, più armonioso. La figura di Merope è fra quelle alfieriane la più intensa e originale e in lei spicca l'amore materno, a cui si riconduce il suo straziante ondeggiare fra opposti stati d'animo, i suoi trepidi smarrimenti, il suo tragico furore di vendetta, i suoi impeti di tenerezza. Nel teatro alfieriano non manca in alcune tragedie

[69] *I Pedanti*, satira ottava, in Alfieri V., *Scritti politici e morali*, vol. III, cit., per le citazioni seguenti si indica tra parentesi nel testo il numero di satira nell'edizione citata.

la vera e pura poesia, si pensi alla *Mirra*, anima mesta, malinconica: «La mestizia è natura»[70] dice Mirra e poi l'Alfieri di se stesso: «La mestizia è in me natura» (*Rime* XCVIII).

Come già si è detto il *Saul* è il capolavoro di Alfieri, tragedia ideata a due mesi di distanza dalla *Merope*, stesa e verseggiata nello stesso 1782. Non è un caso che queste due opere siano state composte a Roma, il "liber uomo" Alfieri era entrato a far parte dell'Accademia romana: Roma appunto capitale dell'Arcadia. La scelta del *Saul* non è certo estranea alle suggestioni dell'ambiente. Va osservato che una tradizione di lettere bibliche veniva all'Alfieri dal Piemonte e in modo particolare dall'amico Caluso, cui è dedicata la tragedia, esperto studioso del mondo ebraico che nel 1776 aveva letto presso l'Accademia la «Sampaolina» un canto di David che ringrazia Dio per averlo tratto dalle mani dei suoi nemici. L'argomento è desunto dal primo libro dei Re: Saul, re di Israele, odia David, il fedele di Dio, sposo della figlia Micol, e lo caccia in esilio in quanto lo crede un traditore ribelle. Il primo atto serve da introduzione alla tragedia. Saul ormai è vecchio, non è più il gagliardo guerriero di un tempo che vinceva tutte le battaglie, è stanco fisicamente e fa brutti e ossessivi sogni, molto agitati. La sua coscienza è ammalata e la sua visione si esprime con linguaggio pieno di sospensioni, franto, molti pure gli interrogativi, le immagini appena accennate: cadaveri ammucchiati, i suoi amici e collaboratori si susseguono in modo ossessivo. Tutto sommato è un re sconfitto, un'anima sola ma poi per esempio nella scena quarta torna in sé, ha riacquistato coscienza della sua regalità perduta e torna pure alla sua umanità di padre, ora sa trovare la forza di uccidersi. Il breve monologo della scena quinta suggella quest'atto di morte (morte è la parola con cui finisce la tragedia); prima c'è una breve pausa segnata dai puntini di reticenza per permettere all'autore di scandire meglio la morte: «Oh figli miei!.. – Fui padre. –/Eccoti

[70] Alfieri V., *Tragedie*, vol. XVIII: *Mirra*, a cura di M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1974, Atto II, Scena 2.

solo, o re; non un ti resta/Dei tanti amici, o servi tuoi», e ancora: «Ma, tu mi resti, o brando: all'ultim'uopo,/Fido ministro, or vieni. – Ecco già gli urli/Dell'insolente vincitor: sul ciglio/Già lor fiaccole ardenti balenarmi/Veggo, e le spade a mille… – Empia Filiste,/Me troverai, ma almen da re, qui,…morto»[71]. Il *Saul* è una tragedia tutta interiore e risalta nell'intimo del personaggio il conflitto tiranno-uomo libero. Saul è un personaggio bifronte: nei rapporti con David si mostra tiranno, mentre nei rapporti con la divinità che gli manifesta la sua ira è la vittima. Il conflitto tirannide-libertà nel *Saul* è un vero e proprio conflitto esistenziale. David è l'eroe positivo, mentre Saul è il tiranno, ma pure oppresso: è l'uno e l'altro, è un re tiranno perché sconvolto da uno stato di delirio. Con il *Saul* la crisi dell'ideologia libertaria ha raggiunto il suo sbocco politico: il tiranno è anche lui stesso la vittima di una situazione che lo trascende. È la prima volta che l'Alfieri, secondo alcuni studiosi, riesce a dare un ritratto poeticamente compiuto del tiranno e lo presenta mentre si agita ai confini dell'irrazionale. Tutto sommato con Saul muore un tiranno e un eroe. Il suicidio è la scelta obbligata ma, come per altri eroi di libertà, è l'unico modo di un re per restare tale, l'*odi et amo* nei confronti della tirannide. Comunque nel quinto atto il suicidio di Saul è preceduto da momenti molto poetici, di sospensione e di indugio: l'addio di Micol e David, le visioni, il pianto. Va sottolineato ancora il fatto che nel *Saul* si identifica di volta in volta il dramma della tirannide, quello della solitudine, della vecchiaia o della follia, non contemplata con l'occhio del medico ma del poeta che intende le lacerazioni di quella dilacerazione, degli opposti contrastanti motivi. Per quanto attiene alla follia, per esempio, ad una sua interpretazione romantica e verista contribuì la recitazione del massimo interprete ottocentesco della tragedia, Gustavo Modena, nel suo ruolo troppo convulso e quasi patologico. Nel *Saul* si dispiega tutta la gamma del sentire alfieria-

[71] Alfieri V., *Tragedie*, vol. XIV: *Saul*, a cura di C. Jannaco e A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1982, Atto V, Scena 5, per le citazioni seguenti si indica tra parentesi nel testo il numero di satira nell'edizione citata.

no, come ad esempio la brama di incontrastato potere. Di contro al vecchio re d'Israele, si trova un mondo diverso, il mondo degli altri, come per esempio David e Gionata. La struttura dell'opera e la poesia sono intimamente unite, l'una nasce dall'altra. Nel *Saul* la scena non è più la reggia ma "il campo degli Israiliti, in Gelboè". Notturni sono il primo e il quinto atto, ma la notte non incombe solamente luttuosa e ostile come in molte altre tragedie: il tiranno di notte vede compiersi il suo destino. Nella tragedia c'è un'insolita presenza di mutazioni temporali, un'attenzione ai mutamenti di luce: notte, sole, l'alba «piena e serena», che apre il secondo atto, e di nuovo alla notte in cui è immerso il quinto. Lo stesso tiranno non è qui "l'orco" delle altre tragedie, Saul è un re ormai delegittimato (dalla casta sacerdotale, la quale ha già unto David) che ha perso la certezza della sua autorità, ma è pure un uomo che avverte in modo drammatico il suo declino senile. La solarità che accompagna fin dall'inizio il personaggio di David contrasta con le brume e le caligini del re ebreo. Queste formano un paesaggio interiore pervaso dall'inquietudine, che si ispira ai versi dell'Ossian.

> Chi siete voi?... Chi d'aura aperta e pura/qui favellò?... Questa? È caligin densa;/ Tenebre sono; ombra di morte…. Oh! mira;/più mi t'accosta; il vedi? il Sol dintorno/Cinto ha di sangue ghirlanda funesta…/Odi tu canto di sinistri augelli?/ Lugùbre un pianto sull'aere si spande,/Che me percuote, e a lagrimar mi sforza…./Ma che? Voi pur, voi pur piangete? (III, 4)

al che la diletta figlia Micol dice al padre: «Padre, hai la figlia tua diletta al fianco./Se lieto sei, lieta è pur ella; e piange,/Se piangi tu… Ma, di che pianger ora?/Gjoa tornò» (III, 4).

Tutto sommato Alfieri individua nella contraddizione interna la cifra distintiva del suo preferito personaggio, con cui si confronta esplicitamente in una nota pagina dell'Epistolario, si tratta della lettera datata Pisa, 1 luglio 1785, e indirizzata all'amico Mario Bianchi: «e son come Saul: bramo in guerra la pace, e in pace la

guerra»[72]. L'Alfieri guarda alla Bibbia, al Vecchio Testamento per L'Abele, la «tramelogedia»: termine coniato dallo stesso poeta per designare un'opera mista di tragedia e di melodramma, dapprima era ricorso all'espressione «Tragedia musicale». Anche nelle *Rime* sono evocati gli antichi eroi della passata storia o del mito, come Mosè liberatore del suo popolo, e poi i ritratti di alcuni tiranni privati della vera grandezza dalle circostanze o da una ambizione deviata: Alessandro Magno, Cesare, Federico II[73].

Satire e commedie: l'anti-settecento

L'indignazione alfieriana appare anche nelle diciassette satire, elaborate tra il 1792 e il 1797 e pubblicate postume nel 1806[74]. Qui appare un Alfieri irato, sdegnato e attraverso gli endecasillabi delle *Satire* aggredisce i falsi miti e la cultura del suo tempo, dell'Illuminismo. «Facit indignatio versum»[75], si legge in due lettere del 1792, e perciò nelle satire è presente l'Alfieri col suo sarcasmo e linguaggio caricaturale, il cui espressionismo è basato su un insolito uso di suffissi alterativi e di neologismi. Alcuni bersagli delle satire sono gli stessi dei trattati politici e di altre opere alfieriane: i re, i grandi (la nobiltà cortigiana), la milizia, sostegno della tirannide, per esempio. Ancora nelle *Satire* affiora il consueto motivo di accusa verso il popolo francese che viene bollato come immaturo da un punto di vista politico, indegno di ottenere così la libertà. Come ancora fa una critica feroce alla parassitaria e corrotta classe aristocratica preferibile però al ceto della «gente nova» che si è imposta con la Rivoluzione francese del '89. Alla polemica antitirannica e antinobiliare possono essere ricondotte *Le Leggi* (V) e *L'Educazio-*

[72] Alfieri V., *Epistolario*, vol. II, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1981.

[73] Cfr. il sonetto CLXXXI *Il gran Prusso tiranno, al qual dan fama* in Alfieri V., *Rime*, cit.

[74] Alfieri V., *Satire*, in Idem, *Scritti politici e morali*, vol. III, cit., per le citazioni seguenti si indica tra parentesi nel testo il numero di satira nell'edizione citata.

[75] Giovenale, *Satire*, I, 79.

ne (VI); la prima si apre con una citazione dantesca (Purg. XVI, 97): «Le Leggi son; ma chi pon mano ad esse?», che Alfieri «trista coda di sì gran Cometa» (v.6) si propone di argomentare. Viene attaccata l'«impudente tirannia»:

> Quai che i Governi sien, legizzan tutti:/ Ma nei liberi il Buono ha sol ricetto. /Viltà, doppiezza, e crudeltà, son frutti /Cui la impudente tirannia germoglia./ Madrigna ai Buoni e più che madre ai Brutti/ Quindi, Leggi-passivi audace spoglia/ Il Sopra-leggi a suo talento, e ride/Della impotente omai pubblica doglia./Satollo ei poscia, il soprappiù divide/Tra i Satelliti suoi, leggi- gridanti/Contro chi un Cervo od un Fagian gli uccide./[….]/ Fera inflessibile legge t'incapestra,/Se osasti insano o con piombo o con ferro/ Fare in tai bestie elette empia fenestra: (V)

Bersagli sociali sono le satire come *La Plebe* (III) e *La Sesqui-plebe* (IV), vale a dire il «Ceto-medio», ovvero «il Ceto de' più brutti», che raduna «De' cetj tutti, i vizj tutti». Salva solo i contadini celebrati anche nella satira già richiamata della Sesqui-plebe, in quanto forza laboriosa e produttiva: «Il Contadin che d'ogni stato è l'osso,/con la sua innocente industre man si adopra/in lavori che il volto non fan rosso». Contrariamente al protagonista della Plebe, Giovanni che si è procurato illecitamente «i subiti guadagni» danteschi, diventa Signor De Giovanni e siede sui banchi del governo popolare. In seguito a mutamenti politici diventa un tiranno sanguinario, fino a quando le ricchezze accumulate non lo tradiscono, suscitando brame dei suoi nemici che lo impiccano per depredarlo. La satira si conclude con un'epigrafe lapidaria che bolla la parabola esistenziale del protagonista, restituito dalla morte alle sue origini miserabili: «In su le Forche ei muor, sott'esse nato» (III). Nelle satire viene ripresa e ampliata la polemica e la critica contro la Francia, la Rivoluzione e la cultura francese, come ancora sono presi di mira Voltaire e i filosofi ed ecco l'*Antireligioneria* (VII) e l'altra satira *Le Imposture* (XV), tra queste viene annoverata la setta massonica e utopistica degli illuminati. Così nell'*Antireligioneria* a Voltaire e ai «Voltereschi/figli od aborti

cinciarelli tanti» distruttori e negativi, sono contrapposti e anteposti i fondatori di religioni, animati dal forte sentire e ispiratori d'alti sensi e forti azioni, già difesi ed esaltati nel *Del Principe e delle lettere*. Sono prese in considerazione le tre religioni monoteiste: l'ebraismo, il cristianesimo e l'islamismo, e i loro capi, Mosè, Cristo, Maometto, visti e considerati come capi politici e tenuti presenti i loro insegnamenti in base ai quali la religione diventa un elemento unificatore, garante dei valori morali, facendo leva contemporaneamente sulla speranza e sul timore degli uomini. Al contrario gli insegnamenti di Voltaire hanno distrutto i vincoli sociali, generando i «Filosomostri» della Rivoluzione, intenti a saccheggiare e a commettere omicidi. Ancora la filosofia «volteresca» viene attaccata nella satira intitolata *Filantropineria*, in cui al filantropismo ipocrita del secolo il conte Alfieri oppone le stragi rivelatrici – secondo lui – della Rivoluzione francese: per esempio condanne a morte, monacazioni forzate, evirazione dei cantanti, rapine e furti continui. La libertà è completamente annullata.

Al commercio è dedicato una satira, certamente tra le più dure, *Il Commercio* (XII), appunto, esaltato dai "philosophes", è per Alfieri la causa del più spietato colonialismo, di intollerabili imposizioni, nella stessa Europa, da parte della potentissima Inghilterra, qui non più celebrata ma attaccata potenza imperialista, a differenza di *I Viaggi* (IX) e della *Vita*, soprattutto nella seconda redazione. Si ricordi che nel *Parere* dell'*Agide*, del 1788, l'Inghilterra era ancora riconosciuta come il luogo della libertà, ma con una ironica riserva: tra gli inglesi («i nostri presenti eroi boreali») la libertà «si è andata piuttosto a nascondere, che non a mostrarsi in tutto il suo nobile immenso e sublime splendore»[76]. Dello stesso anno è la dedica del *Bruto primo* a G. Washington «liberatore dell'America» (dagli inglesi, si intende), con cui il poeta recuperava quindi in modo positivo l'immagine della libertà americana, già affacciato nella chiusa dell'*America libera*. Nel complesso è innegabile una certa ambi-

[76] Alfieri V., *Parere sulle Tragedie e altre prose critiche*, cit.

valenza nel giudizio alfieriano sull'Inghilterra, ma è vero che poi esso diventa più risolutamente positivo negli ultimi anni. Ancora accusa di imperialismo l'Olanda, principale rivale dell'Inghilterra sui mari; pure l'Olanda era apprezzata nella satira *I Viaggi* e nella *Vita* «per l'industre libertade». Nelle satire si sente la voce indignata di Alfieri, infatti nel tessuto linguistico delle 17 satire ricorrono più volte parole come «sdegno» e «ira»: «Ma un'indomabil ira generosa»[77], «Di sdegno tanto, e di tal fiel trabocco»[78] e ancora: «Io qui di sdegno smisurato avvampo» (V*)*, «Grida il giusto mio sdegno generoso» (IX). Alfieri prende di mira argomenti dibattuti dalla cultura del tempo, mostra e smaschera le contraddizioni di quella cultura aprendo però prospettive diverse di riflessione. È il caso, per esempio, della già citata satira *Il Commercio* (XII), dove al «Nume di questo secolo borsale» si attribuisce la responsabilità dui sterminare i popoli più deboli: «Il Commercio è mestiere da vigliacco», Alfieri sentenzia, «ch'ogni virtude, ogni bontà tien sotto;/Ch'ei fa insolenti i pessimi; e i legami/Tutti tra l'uom più sacrosanti ha rotto». Non va trascurata la satira decima, *I Duelli* (X), nella quale difende il duello come un male necessario e richiama il mondo antico che ne era felicemente immune. Tale richiamo vale a dimostrare come l'arbitrio e la vendetta possono essere scongiurati solo là dove gli uomini siano vincolati al sacro rispetto delle leggi: «Genti era quelle e libere, e devote/Sovra ogni cosa alle adequate leggi,/Per cui null'uom sovra ad altr'uomo puote» (X), si legge in una terzina attraversata da echi danteschi.

Per lo sprezzante Alfieri *I Grandi* (II) sono in realtà "Pigmei" perché appartengono alla nobiltà cortigiana, tutt'altra cosa per Alfieri, il nobile Alfieri, dalla nobiltà non asservita che sa accrescere le avite glorie, i «Grandi» sono pigmei perché appartengono alla «gente nuova, e i subiti guadagni» (III). Son bollati i nuovi ricchi e la borghesia,

[77] Alfieri V., *Al Benevolo lettore*, in Idem, *Satire*, cit.
[78] Alfieri V., *Prologo – Il Cavalier Servente veterano*, in Idem, *Satire*, cit.

vale a dire i ceti emergenti nella Rivoluzione, che il poeta include nel dispregiativo "plebe". Nel movimento incalzante delle terzine che formano *I Viaggi* l'Alfieri non si sofferma tanto sui paesaggi ma sugli uomini incontrati, sui costumi di un popolo; ed ecco che ritorna il livore nei confronti della "nazion gallina", la Francia, ma anche l'ammirazione alfieriana dove le «leggi han regno, e niun le leggi atterra» (IX). C'è in questa satira una presenza massiccia dell'io, difatti il pronome viene posto ed esibito in posizione enfatica, specie negli esordi, perché il poeta sente forte l'esigenza di contrapporre la figura del "liber uomo" e "libero scrittore" alle nuove e vecchie forme di oppressione, di barbarie e di mistificazione «filosofica». L'Alfieri polemizza non con il suo tempo e con gli uomini della Rivoluzione che gli stanno di fronte, bensì con tutto il secolo di cui aveva scritto «Ma, non mi piacque il vil mio secol mai», quindi scende in campo contro i vizi e gli errori dei contemporanei[79]. Forse fra le altre satire spicca per novità di concetti la satira già citata *Il Commercio* che irride il nuovo interesse del secolo per l'economia e qui si legge una pensosa considerazione della nuova forza oppressiva che le potenze economiche fanno sentire su altri popoli, una forza non meno cruda e ingiusta di quella delle armi, per cui il commercio «figlio di mezza libertade» (XII) finisce per essere causa di una nuova schiavitù. Alla fine Alfieri si augura la fine del commercio e dei commercianti e li manda all'inferno «donde, uccisor d'ogni alto senso uscio,/ quest'obeso impudente idolo sporco» (XII).

Come ancora non vanno dimenticate la quattordicesima satira, *La milizia*, contro il nuovo assetto militare che non ha nulla di glorioso ed è strumento di oppressione, e la quindicesima, *Le imposture* del 1797, in cui vengono attaccate tutte le sette religiose e le associazioni politiche di tipo massonico. Ancora, l'astigiano si scaglia contro cattolici, protestanti e contro gli illuministi, ritenendoli tutti strumento di tirannide: «in pie parole, avvolte ope-

[79] *Ibidem*.

re crude/Né amanti mai né settator del vero/Né propria hann'essi opinïon tenace»[80]. Alfieri tiene presente il comportamento degli Illuminati di Baviera, i quali per un medesimo impulso diventarono «Inquisitor» nelle «Spagne», in Olanda e poi «Quaquari»[81] si son fatti, è piaciuto loro farsi in «Albïon», ma ciò non basta altrove, a Parigi si «fan Filosofisti», in Germania «Evangelici» ed a Roma, fino a quando «v'ha un Papa», «rabidi», vale a dire rabbiosi «Papisti». Tal persone appoggiano ogni forma di governo vincente e se «Solo un tiranno inespugnabil siede,/Coro a lui fan costoro per più picchiarti» (XV). La servile genia degli Illuminati, forte dei suoi vizi, riesce sempre ad imporre il suo potere[82]. Ancora viene attaccata la milizia che produce «lagrime, e martiri» e ovunque essa regna non sarà «mai svelta» la tirannide, difatti non sarà mai sradicata laddove ci siano eserciti permanenti, sia essi tartari, goti, iberi, celti, russi, tedeschi o francesi. La Prussia con la sua milizia ha contagiato l'intera Europa, in quanto ha messo tutti gli stati nella necessità di difendersi, e si comprende bene che una tal situazione compromette ogni libertà, perciò la milizia è infernale sempre. L'esercito è la base della scelleratezza dei tiranni e il suo potere è motivo di paura per i sudditi, ma pure per lo stesso tiranno che deve salvaguardarlo come strumento indispensabile per la conversazione della propria arbitraria autorità.

Comunque nella satira intitolata *I Debiti* (XIII) appare una coppia particolarmente cara al poeta: «penna» e «brando», due armi ugualmente necessarie alla conquista della libertà, a seconda che i tempi consentono di «impegnare» l'una o l'altra. Non esiste libertà là dove vi sia «una classe primeggiante, che tale non sia per virtù

[80] Le loro parole sono ammantate da parole virtuose. La negazione anaforica ribatte la mancanza di spirito di verità e la loro ideologia volubile, quella dei massoni; né settator: seguaci, si tratta di un latinismo.

[81] Si tratta dei quaccheri, un movimento religioso sorto in Inghilterra nel XVII secolo, basato sul rigore morale.

[82] Sulle satire alfieriane e sul loro minuto e ben fatto commento si rinvia a Alfieri V., *Satire*, a cura di G. Fenocchio, Milano-Udine, Mimesis MMXVII, 2017.

ed elezione», come viene affermato nel capitolo XI del primo libro *Della Tirannide*. L'Alfieri, in una nota opposta al capitolo VII del libro I *Della Tirannide* nel corso della revisione compiuta nel 1789, afferma che tutte le volte

> che io nel dir «popolo», non intendo altri che quella massa di cittadini e contadini agiati, che posseggono proprj lor fondi o arte, e che hanno e moglie e figli e parenti: non mai quella più numerosa forse, ma tanto meno apprezzabile classe dei nulla- tenenti della infima plebe; costoro essendo avvezzi a vivere alla giornata; e ogni qualunque governo essendo loro indifferente ,perché non hanno che perdere; ed essendo, massimamente nelle città corrottissimi e scostumati ;ogni qualunque governo, perfino la schietta Democrazia, non dee ne può usar loro altro rispetto, che di non li lasciar mai mancare né di pane, né di giustizia, né di paura. Che ogniqualvolta l'una di queste tre cose loro manchi, ogni buon ordine di società può essere in un istante da costoro sovvertito, e anche pienamente distrutto.

E ancora in un sonetto del *Misogallo* si legge: «Del Popol piaga, e non del Popol parte,/la Plebe ell'è, che viziosa, ignuda,/Tremante serva e servilmente cruda/Le corrotte cittadi ingombra e parte» (XXVIII). E ancora in una lettera a Melchiorre Cesarotti del 25 aprile 1796, ribadisce che la «libertà» non ha mai smesso per lui di essere un bisogno del cuore e della mente e non mai una «leggerezza di moda», e in questa lettera sostiene con decisione di avere «imparato bensì da queste tante vicende a discernere il popolo dalla 'plebe', ed i tanti 'liberti' dai pochissimi liberi». L'Alfieri scrive tutto ciò perché aveva assistito, dopo la Rivoluzione francese, al paradosso di una libertà, a suo avviso, mutata in licenza e quindi alla nascita di una repubblica tanto lontana dal suo ideale repubblicano e libertario. Abbasso, allora il De Giovanni della satira III *La Plebe*, che appartiene quell'uomo alla «feccia» cittadina, ricettacolo d'ogni vizio, ma, come Robespierre, pure il De Giovanni viene pressato e condannato e ucciso dai suoi: si arriva a una tirannide, a una nuova

tirannide «plebea» che ha sostituito quella dei re. La Sesqui-plebe è la classe peggiore perché riunisce i vizi della plebe cittadina e rurale e quelli dei nobili; ha disertato il lavoro agricolo ed è diventata la parte più malvagia della città (IV), che significa peggio che Plebe – sesqui – prefisso latino («una mezza volta in più»). Nella satira dantesca *Le Leggi* ribadisce come la garanzia di libertà per i cittadini di uno stato può solo risiedere nel rispetto delle leggi e nella loro equa applicazione.

Un tal tema è stato pure trattato nel *Panegirico di Plinio a Traiano*, allorquando Plinio invita ed esorta l'imperatore Traiano al passato della Roma repubblicana: «Prima virtù di quegli ottimi, conosco essere stata il sapere e l'osservare le leggi; nostra, pur-troppo! Da gran tempo si è fatta, il sovverterle, trasgredirle, deluderle, ed ignorarle»[83]. Il panegirista settecentesco si proponeva, pure in questo caso, di smascherare l'illegalità e la mancanza di libertà che si annida, tanto più subdolamente dietro la facciata di un potere "illuminato". L'Alfieri non rinnegò mai la sua predilezione per la "repubblica" perché egli identificava con tale termine uno stato governato dalle leggi e dunque libero, come egli constata nella monarchia costituzionale inglese. Le leggi del tempo, secondo l'Alfieri, lasciano spazio alla vendetta, garantiscono la libertà dei ricchi e dei potenti e fanno proliferare i delitti. Invece nei *Debiti* vengono bollati tutti quei governi, *in primis* la Francia, che trattano i cittadini, appartenenti a qualsiasi categoria, come se fossero «pingui ed ottuse mucche» a cui tutto «vien munto il sangue, non che il latte». Dopo *I Debiti* ecco *La Milizia* (XIV) composta dall'11 al 21 settembre 1797 ed è la terza satira che si basa sul dialogo, dopo *L'Educazione* (VI) e *I Pedanti* (VIII). Nella *Milizia* discutono tra di loro A e B, si tratta di due «Saggi, non Galli, alti e dabbene». A è forse Alfieri stesso che pone la sua attenzione su tutta l'Europa della sua epoca approdando alla tesi circa lo strettissimo rapporto tra la presenza di eserciti permanenti e la tirannide, come già si è avuto

[83] Alfieri V., *Scritti politici e morali*, vol. I, cit., Capitolo VII.

occasione di dire. Il tiranno ha bisogno di eserciti in armi perché nel popolo possa aumentare sempre la paura che è, per l'Alfieri e per il Montesquieu, uno dei pilastri più solidi del regime tirannico. L'infausto binomio milizia-tirannide non potrà mai essere spezzato. Il popolo stipendia i propri carnefici e fa innumerevoli sacrifici per mantenere l'esercito. Le truppe dei soldati di certo non servono a garantire la libertà, ma solo a rendere più forte il potere e la forza tirannica. Il poeta conclude che la tirannide fa tremare sì i sudditi ma essa stessa trema dei propri eserciti permanenti. Una satira dedicata a un tema squisitamente settecentesco è quella delle *Imposture* (XV), scritta dal 22 al 28 settembre 1797. Chi son questi impostori: frati, "fratocci", e ancora

> Fraterni-genia / Muratoria Gesuitica o Gallesca;/ Eleusina o Cibèlica mania;/ Giansenistica; Ammonica; Bramesca;/Tròfonica; Druidica; Dervitica;/Voi che deste agli stupidi sempr'esca,/ Tutta volgendo vostra vil politica/Al comandar di dritto o di rimbalzo/A gente da voi fatta paralitica;/Mentr'io qui la risibil Setta incalzo,/ Che Illuminata in oggi osa nomarsi,/Fo di voi tutte un fascio, e il rogo io v'alzo. – (XV)

Queste sette nominate svolgono una bassa politica rendendo il popolo incapace di agire e reagire («paralitica»). Le sette sono sempre vicine al tiranno mentre lo combattono quando egli vacilla. I capi di queste sette fanno adepti, che sono irretiti con inganni e promesse, e il poeta conclude dicendo che non vale la pena soffermarsi ancora sul ferale costume che mette parecchi uomini nelle mani di "pochi e malvagi", esperti nei «rei maneggi». Si tratta di persone «vili e rei» ed esercitano un «vil mestier*»,* quello dell'«Aggavigna-altrui». *Una «*servil-genia» viziosa e «il più dirne» sarebbe «mattezza» (XV). Nell'ultima satira esalta le donne, parla di «Bel sesso» che viene contrapposto al «Sesso-regio» e li ritieni entrambi un «male necessario». Facile intuire chi sono quelli del «Sesso-regio», ovviamente i re, tanto sdegnati, come è arcinoto, dal poeta non solo nella prima satira, ma più o meno espressamente in tutte le altre.

Anche nelle commedie sono ripresi i temi a lui cari, ed ecco *L'uno*, in cui Dario fin dalla sua prima apparizione da sovrano fa presagire i tratti dispotici, tirannici del suo governo, e anche nell'altra, intitolata *I pochi* vengono criticati gli aristocratici che pur di assumere il potere si alleano con la plebe. Sono attaccati i francesi contemporanei e ai personaggi negativi si contrappongono quelli positivi: il patrizio Fabio e il plebeo Lentulio, fratello di Glegoriaccio ma, a differenza di lui, consapevole «di quanta è distanza infra Patrizj, e Plebe»[84].

Viene condannato pure il ceto «misto dei cavalieri» che corrisponde alla «Sesqui-plebe» delle *Satire*. Invece ne *I troppi* gli oratori greci ritraggono i giacobini francesi che sono sordidi, meschini, grandi ladri (le medesime accuse son rivolte pure ai rivoluzionari), tutte quante persone che rappresentano un sistema democratico degradato. Dalla mescolanza dei tre poteri nasce però la libertà, che presto diventa adulta, e allora si viene a istituire una forma di governo in cui i «Guastatutto» ne avranno l'uso, i «Pigliapoco» la custodia e ai «Pigliatutto» ne resterà l'arbitrio; il potere qui è simboleggiato dalla "rete". Inoltre, per esempio in *I troppi*, la viltà degli oratori ateniesi, dinanzi ad Alessandro, forse allude alla resa dei moderni, anch'essi poco virtuosi; ai repubblicani francesi dinanzi al nuovo despota Napoleone, e nel ritratto del monarca Alessandro è stato rilevato qualche possibile somiglianza con Federico II di Prussia, il «semi-Licurgo,/semi-Alessandro, e un Semi-voltèro» della satira i *Viaggi*. Esistono però i personaggi positivi, come Gobria, in *L'uno*, che, già amico di Dario, preferisce star lontano da lui dopo la sua elezione a re, e ancora ecco Calano, il filosofo indiano de *I troppi*, «beffardo suicida» che rifiuta la tirannide di Alessandro e, contrariamente agli oratori ateniesi, Calano è «filosofo d'opre» e non di «nome». Da ricordare anche *La finestrina* di carattere «politico-fantastica», e poi *Il divorzio* che stigmatizza i «fetenti» costumi italici.

[84] Alfieri V., *Commedie*, vol. I: *L'uno – I pochi*, a cura di F. Forti, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, Atto II, Scena 3.

In *La finestrina* diverse sono le anime che si presentano davanti al tribunale divino per essere giudicate. Nell'opera, per esempio, vien fatta la caricatura di Saturnisco: una specie di sovrano illuminato.

L'Alfieri come già detto preferisce la monarchia costituzionale, identificata come la sintesi meno dolorosa di monarchia e libertà, di sovranità e rispetto delle leggi, infatti la commedia *L'antidoto* dapprima doveva essere ambientata in Inghilterra ma poi la scena viene portata nello spazio esotico delle isole Orcadi, qui il poeta mette in evidenza come rimediare ai tre veleni della monarchia, dell'oligarchia, della democrazia rappresentate nelle commedie precedenti. Nella commedia troviamo i Pigliatutto (una sorta di re), i Pigliapoco (aristocratici) e Guastatutto (il popolo). La critica ha giudicato questa commedia come una «fabula» un «poco artificiosa»[85], in cui il potere dell'isola, legato all'invenzione della rete da pesca e alle conseguenze da essa generate, è conteso fra i "troppi". A risolvere la questione sarà una bambinetta molto bella, che per magia diventa subito adulta, ma ugualmente bella, la quale stimolerà i contendenti a trovare un'intesa e li invita a una collaborazione per esercitare in una maniera concorde il potere sull'isola. Le battute finali sono pronunciate dalla fanciulla stessa a cui è stato richiesto di dire chi è; ed ecco una delle riflessioni più profonde di tutto il testo, difatti così parla "La Neonata": «In fin che saggi/Sarete voi, di possedermi soli/voi paghi appien, non m'imporrete nome,/Ma, se Opulenza e la fatal sua figlia,/Insolenza, vi fanno ebri d'entrambe,/Me nomerete allora Libertà:/Stolti, ch'io con voi non son già più»[86]. Quindi fino a quando la forma del governo non degenererà, la libertà sarà connaturata ad essa e allora non sarà necessario nominarla e invocarla, ma poi quando si verificherà una realtà diversa, la libertà sarà ormai troppo lontana, non sarà più raggiungibile. La prima parola che dice la Neonata è "liberi". Inoltre, nella commedia si vede un mago arabo, Mischach, che invita tutti a star zitti

[85] Fenocchio G., *Alfieri*, cit., p. 34.

[86] Alfieri V., *Commedie*, vol. II: *I troppi – L'antidoto*, a cura di F. Forti, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, Atto V, Scena ultima.

ed a udire le sue parole. Ci penserà la Neonata ad aggiustare le cose così ripartite: ai Guastatutto soltanto l'uso della rete, perché il saperla «Fabbricar, rattoppare, custodire,/Spetta così solo ai Pigliapoco…»[87] e Rimestino è d'accordo: il popolo e gli aristocratici, i Guastatutto e i Pigliapoco non sono arbitrari della rete ma «arbitro solo/N'è Pigliatutto: ei l'inventa: ei resta/Sopra di voi tutti; né mai rete alcuna/Pescar potrà» se non sarà Pigliatutto e i «figli dei suoi figli» a deciderlo come e quando e dove si dovrà slanciare appunto la rete nelle acque.

Ovviamente Pigliatutto si dichiara d'accordo con la "rara figlia" che – dice lui – non tradirà mai: «Io giuro/Primo i tuoi sacri patti» e tutti son d'accordo. Subito s'odono scoppi "di funesti tuoni" che siglano il "sovrumano patto", approvato dal Cielo e sarà mantenuto dal "Senno" e a questo punto Pigliatutto dichiara che «altro mai non riman, che un nome d'arti,/Che in un ti onori, o figlia e a tutti nota/Tua Deitade faccia»[88]. Nel quinto atto si assiste all'allegria dell'isola per la nascita di questa bella bimba proprio quando si aspettava un «mostro maschio». Il mago poi la fa diventare – come già detto – adulta e lei con i suoi «modi incantevoli» toglie dall'ozio la moltitudine degli schiavi, dall'invidia i Pigliapiù e dall'orgoglio il Pigliatutto e la moglie. Comunque la Neonata ha stabilito le cose in maniera tale che non solo l'isola, ma tutte le isole vicine saranno prospere e felici e così dei mari i collaboratori della rete saranno «felici e giusti signori»[89].

Bibliografia d'autore

Commedie, vol. I: *L'uno – I pochi*, a cura di F. Forti, Asti, Casa d'Alfieri, 1953.

Commedie, vol. III: *La finestrina – Il divorzio*, a cura di F. Forti, Asti, Casa d'Alfieri, 1958.

[87] *Ibidem*.
[88] *Ibidem.*
[89] *Ibidem*.

Epistolario, vol. I: *Lettere dal 1767 al 1788*, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1963.
Epistolario, vol. II: *Lettere dal 1789 al 1798*, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1981.
Epistolario, vol. III: *Lettere dal 1799 al 1803*, a cura di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1989.
Parere sulle Tragedie e altre prose critiche, a cura di M. Pagliani, Asti, Casa d'Alfieri, 1978.
Rime, a cura di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954.
Satire, a cura di G. Fenocchio, Milano-Udine, Mimesis MMXVII, 2017.
Scritti politici e morali, vol. I: *Della Tirannide, Del Principe e delle Lettere, La Virtù sconosciuta*, *Panegirico di Plinio a Trajano*, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951.
Scritti politici e morali, vol. II: *L'Etruria vendicata, L'America libera, Parigi sbastigliato, Le Mosche e l'Api*, a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1966.
Scritti politici e morali, vol. III: *Esquisse du judegement universel, Lettres à un sansguignon, Satire, Il Misogallo*, a cura di C. Mazzotta, Asti, Casa d'Alfieri, 1984.
Tragedie, vol. I: *Filippo*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952.
Tragedie, vol. II: *Polinice*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953.
Tragedie, vol. III: *Antigone*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953.
Tragedie, vol. IV: *Virginia*, a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1955.
Tragedie, vol. V: *Agamennone*, a cura di C. Jannaco e R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967.
Tragedie, vol. VI: *Oreste*, a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967.
Tragedie, vol. VIII: *Ottavia*, a cura di A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1973.

Tragedie, vol. IX: *Timoleone*, a cura di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1981.
Tragedie, vol. X: *Merope*, a cura di A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968.
Tragedie, vol. XII: *Congiura de' Pazzi*, a cura di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968.
Tragedie, vol. XIV: *Saul*, a cura di C. Jannaco e A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1982.
Tragedie, vol. XV: *Agide*, a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1975.
Tragedie, vol. XVII: *Bruto primo*, a cura di A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1975.
Tragedie, vol. XVIII: *Mirra*, a cura di M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1974.
Tragedie, vol. XIX: *Bruto Secondo*, a cura di A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1976.
Vita. Edizione critica della stesura definitiva, a cura di L. Fassò, 2 voll., Asti, Casa d'Alfieri, 1951.

Bibliografia critica minima

Barbolani C., *Suggestioni dantesche nella Congiura de' Pazzi* in *Alfieri tragico*, a cura di E. Ghidetti e R. Turchi, in «Rassegna della letteratura italiana», IX, CVIII, 2003, pp. 598-615.
Fenocchio G., *Alfieri*, Bologna, Il Mulino, 2012.

«E l'ossa fremono amor di patria». Ugo Foscolo o la libera poesia della passione civile

Angelo Fàvaro

«Nel Foscolo vi è una novità fondamentale,
da cui appare che c'è stata la Rivoluzione francese
e che il secolo XIX è già spuntato:
l'idea dello Stato nazionale»[1]

Giuseppe Mazzini e le carte londinesi dell'esule vate

Giunto a Londra, esule, Giuseppe Mazzini ritrova alcuni scritti foscoliani, rimasti in custodia presso l'editore-libraio Pickering, e, portandoli alla luce, inaugura una felice stagione di rinnovato interesse per la *Commedia* dantesca e insieme per lo scrittore di Zacinto: l'*Illustrazione della Divina Commedia* di Ugo Foscolo giaceva fra le centinaia di carte manoscritte dimenticate, che finalmente il patriota della Giovine Italia dà alle stampe nel 1842, dopo sei mesi di letture, emendamenti e studi, con il titolo *La Commedia di Dante, illustrata da Ugo Foscolo*. Non sigla la *Prefazione* che con un'indicazione di provenienza nazionale: "un Italiano"; conclude ricordando che le ossa dello scrittore riposano ancor nel cimitero di Chiswick:

> Parmi che il giacersi dell'ossa di Foscolo in un cimiterio straniero sotto una pietra postavi da mani straniere sia tributo che basti agli avversi tempi senza che debba consegnarsi all'obblio anche l'ultima testimonianza d'affetto agli studi e a noi d'un uomo che, solo forse fra i noti del periodo tempestoso in che visse, serbò incorrotta,

[1] Salvatorelli L., *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino, Einaudi, 1949, p. 175.

immutata davanti al potere, davanti alla prospera e all'avversa fortuna, e all'esilio e alla fame, l'indipendenza dell'animo e del pensiero, e riconsecrò a sacerdozio in Italia l'Arte, scaduta pur troppo, salve poche eccezioni, a mestiere[2].

Il rapporto fra la libertà dell'intellettuale e il potere che tenta di asservirlo ai propri fini propagandistici è nodale nella riflessione mazziniana dell'operato foscoliano.

Fin dalla prima giovinezza, Mazzini è un fervido lettore delle opere di Ugo Foscolo[3], al punto che decide di raccogliere materiali per una biografia, come dichiara in una lettera ad una delle più affezionate amiche del poeta. Le scrive il 12 ottobre 1838: non c'è una *Vita di Foscolo* in Italia ed è desiderata dai giovani, soprattutto quelli che vogliano divenire scrittori; ma solo un esule, patriota, libero potrebbe portare a termine questa missione, che fra l'altro egli stesso avrebbe promesso al fratello di Ugo Foscolo, Giulio, prima che venisse a mancare. E proprio lui l'aveva indirizzato alla "donna gentile" per il reperimento di documenti e notizie.

Quale lo scopo e gli argomenti da trattare, come avrebbe voluto scrivere questa biografia? In primo luogo Giuseppe Mazzini intende vendicare la memoria di Foscolo dalle accuse di amici e nemici, poi offrire l'esempio del poeta per insegnare ai giovani «l'ufficio e la dignità delle lettere e le virtù dell'indipendenza, di coraggio e d'amor patrio»[4]. Il progetto mazziniano del volume è di "mostrare" l'uomo attraverso i carteggi, il "cittadino" con i documenti inerenti alla vita pubblica e gli scritti politici, lo scrittore con la presentazione e

[2] Mazzini G., *Prefazione*, in *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini edizione diretta dall'autore Letteratura. 2*, Milano, Editore G. Daelli, 1862, pp. 41-42.

[3] «Il giovane Mazzini teneva al collo una medaglietta con il ritratto di Ugo Foscolo. Passò la vita a idolatrarlo, facendo conoscere i suoi scritti. […] E il giorno che i resti di Foscolo tornarono a Firenze, volle esserci, nonostante fosse ricercato dalla Polizia. Alle dieci e mezzo di sera la folla era andata via, Mazzini restò solo, davanti al sepolcro del suo mito»: in Paniccia V., *Passeggiate nei prati dell'eternità*, Milano, Mursia, 2013, p. 88.

[4] Le lettere a Quirina Mocenni Magiotti di cui si tratta sono citate da Mario J. W., *Della vita di Giuseppe Mazzini*, Milano, E. Sonzogno, 1885, pp. 247-248.

l'analisi delle sue opere. Dunque, un volume tripartito: «De' tempi parlerò io», accerta Mazzini a Quirina, «di Foscolo uomo lascerò, per quanto i materiali concederanno, che parli Foscolo stesso: di Foscolo cittadino parleranno i documenti e gli scritti politici ch'ei pubblicò. E quanto ai lavori suoi letterari non sarò né adoratore né ostile», e non si può non ammettere che: «oggi siamo oltre politicamente e letterariamente, ma perché siamo nati più tardi, e senza lui forse non saremmo ove siamo»[5].

Fra gli scritti foscoliani ancora inediti, Mazzini scopre anche la *Lettera apologetica* e narra commosso che Antonio Panizzi ne aveva ricevuta lettura dal Foscolo in persona: incompleta la pubblica nell'edizione degli *Scritti Politici inediti raccolti a documentarne la vita e i tempi* nel 1844 (Lugano). In una lettera a Panizzi del 5 ottobre 1826, Foscolo aveva fatto menzione di questo scritto che avrebbe intitolato *Agl'Italiani – Apologia di Ugo Foscolo*. Probabilmente era intenzione dello scrittore pubblicarla come *Prefazione* all'edizione della *Commedia* dantesca, ma l'argomento dell'epistola autoapologetica non conteneva alcun riferimento critico-letterario al poeta fiorentino, gli argomenti avevano un tenore politico e, appunto, autoassolutorio a giustificazione delle decisioni assunte dopo il ritorno degli Austriaci a Milano. A poco meno di due anni dalla morte Foscolo pensava a quello che è, ad una attenta lettura, un testamento *in primis* politico e *in secundis* storico-letterario e sulla funzione dello scrittore. Brucianti ancora le accuse che gli intellettuali milanesi avevano lanciato contro il poeta, ed egli intendeva difendersi da chi non aveva accolto la sua fuga precipitosa e l'esilio nel 1815, quando l'odiato potere austriaco nuovamente insediato nel Lombardo-Veneto chiedeva a lui un giuramento di fedeltà in cambio di prebende e di uno stipendio; egli collaborò solo un anno e poi partì dall'Italia, per non tornare se non cinquant'anni dopo la morte, quando il 24 giugno 1871 i suoi resti furono traslati dall'Inghilterra e portati nella chiesa di Santa Croce a Firenze.

[5] *Ibidem*.

Dalla *Lettera* il poeta appare come un eroe che nel momento più tragico della storia d'Italia, dopo la caduta di Napoleone, non si lascia sottomettere dal potere, come altri letterati, ma sceglie la libertà, fedele ai propri ideali.

Giuseppe Mazzini, "infanatichitosi" dalla lettura del romanzo epistolare *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, al punto di averlo imparato a memoria e che la madre temeva l'imitazione del suicidio anche da parte del figlio, completa la sua formazione foscoliana a Londra con il recupero di quegli scritti ancora ignoti che lo inducono a ricostruire il complesso pensiero del poeta. L'esule ripercorreva le orme foscoliane e lentamente cominciava a formarsi una consapevolezza chiara e completa dell'esperienza e delle peripezie del poeta di Zacinto: Ugo Foscolo, uomo, poeta, con le sue traversie e avventurose imprese, si proiettava verso dopo verso, prosa dopo prosa, anche quelle delle opere incomplete o soltanto abbozzate, nei suoi testi, e continuava ad interrogarsi e ad argomentare sui problemi politici, letterari, culturali e civili che la consapevolezza imponeva come ineludibili, con la sua inesauribile passione e l'infaticabile verve polemica.

Il suo tempo è quello dei "due secoli l'un contro l'altro armato" (Manzoni A., *Il cinque maggio*, vv. 49-50), racchiuso fra l'Età napoleonica e l'ignobile Restaurazione, dove potenti illusioni e cocenti delusioni lo pongono fra i protagonisti indiscussi. Ugo Foscolo affronta gli eventi con l'audacia e la convinzione che derivano dalla necessità impetuosa d'agire, piuttosto che da un'attenta ponderazione, spinto da un'appassionata adesione all'ideale di una Patria, o di una Patria ideale. Fu soldato e agì in combattimento. Ebbe la coscienza perspicua del deraciné prima e dello spatriato poi.

> È nella frustrazione che il bisogno di libertà si fa sentire. La storia del secolo [XIX] sta tutta nella lotta, talvolta nel dialogo, tra gli atti del potere autarchico e le risposte degli individui insubordinati.

> Nell'ambito politico, come in quello morale e religioso, più nulla sembra giustificare il rapporto arbitrario tra l'autorità e i sudditi obbedienti[6],

osserva Jean Starobinski nel suo saggio *L'invenzione della libertà*, e prosegue:

> Il problema consiste nel trovare un sistema sociale in cui l'esigenza dell'ordine e quella della libertà non entrino in contraddizione. […] Lo statuto dell'arte e dell'artista subiscono una trasformazione che, pur non evidenziandosi immediatamente nella forma visibile delle opere, sarà alla lunga decisiva. Attraverso le rivendicazioni degli artisti e i tentativi dell'estetica (altra invenzione del secolo) nasce e si impone una concezione del creare che fa dell'opera d'arte l'atto per eccellenza della coscienza libera[7].

Ugo Foscolo è da rimembrare fra quegli intellettuali, artisti, poeti che manifestarono la pressante esigenza di rivendicare l'autonomia dal potere censorio e dalla conformistica produzione culturale milanese.

La libertà individuale da salvaguardare e difendere ad ogni costo è l'ago della bussola che orienta il nord della sua esistenza: quando occorre non teme di contrastare e di contestare apertamente il potere politico, forte di quel ruolo dell'intellettuale, appreso come "allievo della Rivoluzione", e capace di operare anche attraverso la letteratura per esprimere le sue ragioni ideali, il dissenso e i sentimenti sovente contraddittori. Ugo Foscolo palesa «un'incrollabile coscienza della propria libertà di fronte ai potenti, di una musa mai asservita alle leggi dell'adulazione e dell'encomio»[8].

La vita, le opere, la partecipazione agli eventi storici attestano che Foscolo prospetta, nel panorama culturale e letterario della pe-

---

[6] Starobinski J., *L'invenzione della libertà: 1700-1789*, Milano, Abscondita, 2008, pp. 77-78.

[7] *Ibidem.*

[8] Nicoletti G., *Introduzione*, in Foscolo U., *Lettera apologetica*, Torino, Einaudi, 1978, p. IX.

nisola, un genere di poeta, scrittore, intellettuale sovversivo e incapace di piegarsi alle tendenze politiche dominanti, ma anche un soldato e un uomo politico capace di un patriottismo ideale e affermato nobilmente nonostante la cocente delusione: Raffaello Barbiera, nell'introduzione all'antologia dei *Poeti italiani del secolo XIX*, arditamente, alle soglie del Primo conflitto mondiale, rimarca:

> La letteratura italiana del secolo scorso è tutta, o quasi tutta, vicina alla vita, e tende a innalzare la vita. Ugo Foscolo è la prima voce fortemente italiana del secolo XIX; egli è divinizzatore delle memorie […]. Il Foscolo è tutto esaltazioni nel fuoco malinconico della sua lirica passionata […]. Qual nome nella storia delle gagliarde anime italiane è Ugo Foscolo! … Due sommi padri del Risorgimento, Giuseppe Mazzini e Giuseppe Garibaldi, s'ispirano da lui. Il Mazzini impronta la propria critica e la prosa colorita e armoniosa sulla critica, sulla prosa del Foscolo: Garibaldi, nei silenzii dei mari e di Caprera, recita i *Sepolcri*[9].

«*Non son ch'i fui*» vita e opere di un neo-classico-moderno

Avventurosa e breve l'esistenza di Ugo Foscolo. Nacque il 6 febbraio 1778 a Zante (Zacinto) isola greca del mar Ionio, da madre greca Diamantina Spathis e padre italiano, un medico di vascello, discendente da nobile famiglia veneziana, Andrea Foscolo. È il primogenito, a lui seguono la sorella Rubina e i fratelli Gian Dionisio, chiamato Giovanni, morto suicida per debiti nel 1801 a vent'anni, e Costantino Angelo, chiamato Giulio, anch'egli suicida a cinquant'anni in Ungheria, militare. Nel 1788 perde il padre, la famiglia si separa: un trauma difficile da superare per il bambino che torna presso una zia a Zante mentre la madre rimane a Venezia. Niccolò prenderà il nome di Ugo dal 1796. L'isola natia è fra i possedimenti della Repubblica di Venezia, il giovane studia prima in Grecia

[9] Barbiera R., *I Poeti Italiani del secolo XIX. Antologia compilata da Raffaello Barbiera, con proemio, biografie, note e ritratti*, Milano, Treves, 1913, pp. VIII-IX.

e poi nel Seminario Arcivescovile di Spalato. Nel 1792, la famiglia si riunisce a Venezia, qui Ugo frequenta le scuole di San Cipriano: apprende il latino con Ubaldo Bregolini, il greco con Giambattista Galliccioli, fra gli insegnanti l'abate Angelo Dalmistro. Nella città lagunare il giovanissimo Foscolo comincia a frequentare i salotti letterari di Giustina Renier Michiel e di Isabella Teotochi Albrizzi, per la quale provò il suo primo, bruciante e appassionato sentimento d'amore. In questi salotti, frequenta Ippolito Pindemonte, Aurelio de' Giorgi Bertola, gli intellettuali veneziani, e partecipa ai dibattiti sulle arti e sulla letteratura, sulla politica. Di notevole interesse formativo anche l'ambiente padovano: conosce Melchiorre Cesarotti e ne frequenta le lezioni universitarie, dove incontra i giovani giacobini veneti. Stila autonomamente un *Piano di studj*, nel 1796: stabilisce quali autori, opere, generi debbano essere conosciuti, per acquisire una formazione completa; non conosciamo quali testi avesse già letto e su quali si fosse già esercitato[10].

[10] «Morale. — Il Vangelo, e gli *Uffizi di Cicerone*, ed osservazioni sull'uomo./Politica. — Montesquieu e *Contratto sociale* di Giovan Iacopo; e, quel ch'è più, anima indipendente e ponderatrice delle nazioni antiche e moderne./Metafisica. — Entusiasmo d'anima, e Locke ed André./Teologia. — Sacra Scrittura./I. Avvertasi che, prima di meditare su questi libri, conviene concentrarsi più volte in Bacone di Verulamio, di cui tutte le opere sono la chiave universale d'ogni filosofia./II. Che si deve scorrere la storia dei filosofanti di tutti i secoli, per onorarli e deriderli./III. Che conviene fuggire la lettura d'ogni sorta di libro moderno che tratti di morale, politica, metafisica e teologia, prima d'aversi sprofondato almeno per quindici anni ne' libri citati, e più di tutto nelle proprie meditazioni./Storia. — Tacito e Raynal. Chi volesse conoscere tutti gli altri popoli non esaminati da questi due scrittori filosofi, potrá scorrere Tucidide, Senofonte, Sallustio, Livio e Plutarco, mentre fra' moderni basterebbe soltanto Midleton nella sua *Storia delle Brettagne*, giacché il signor di Voltaire e tant'altri scrivevano molto, ma meditavano pochissimo. Non mancano altre storie pertanto, che presentino l'epoche più interessanti di tutti i regni, tra le quali la *Storia universale* e il *Compendio generale della storia de' viaggi* del De la Harpe./Poesia. — *Epici*. — Omero, Ossian, Virgilio, Dante, Tasso, Milton/Lirici. — Pindaro, Orazio, Guidi, Gray, Frugoni, Haller./*Melici*. — Anacreonte, Ovidio, Tibullo, Savioli, Waller e Rolli./*Amorosi*. — Petrarca, Saffo, *Lettere d'Abellardo ed Eloisa* tradotte in inglese da Pope, in francese da vari, ed in italiano dal Conti./*Drammatici*. — Metastasio./*Pastorali*. — Teocrito, Sannazzaro, Gesnero./*Didattici*. — *Georgiche*, *Scaccheide*, *I piaceri dell'immaginazione*./*Campestri*. — Thompson, Bertòla./*Satirici*. — *Riccio rapito, Lutrin*, Parini./*Tragici*. — Soffocle, Shakespeare, Voltaire, Alfieri./*Romanzi*. I. — Ariosto,

Quando, dopo la discesa in Italia di Napoleone, l'ultimo doge dell'antica Repubblica abdica, nel 1797, viene instaurato un governo democratico filofrancese, Ugo scrive poesia e articoli per i giornali. Aderisce al giacobinismo lombardo-veneto, fino ad intraprendere la carriera militare, come Cacciatore a cavallo.

Da questo momento, tutta l'attività di scrittura e in parte politica, l'esperienza di soldato e le scelte esistenziali di Ugo sono strettamente dipendenti dagli sconvolgimenti storici, che vedono protagonista indiscusso il Generale prima, Primo Console poi, Imperatore Bonaparte infine. È ancora il 1797, quando il 4 gennaio va in scena al teatro Sant'Angelo la prima tragedia del diciassettenne: temi, forma e stile del *Tieste* sono alfieriani, un successo, ma subito dopo Ugo è costretto a fuggire a Bologna; nel maggio pubblica l'ode *A Bonaparte liberatore*. Nuovamente a Venezia partecipa alle sedute della *Società patriottica*: la prima cocente delusione da Napoleone la riceve poche settimane dopo con la stipula del Trattato di Campoformio (17 ottobre 1797): dopo secoli di libertà, la città lagunare viene ignobilmente barattata in cambio di Milano e del Belgio e ceduta all'Austria asburgica. Napoleone non è un liberatore, ma un tiranno che sacrifica, in nome della ragion di stato, popoli e terre. Il generale francese è una singolare presenza, contraddittoria, indefinibile, Foscolo si rende presto conto della difficoltà di aggirare gli stratagemmi, i trabocchetti, le astuzie di un uomo che propaganda gli ideali rivoluzionari per il proprio tornaconto. L'intellettuale, tut-

---

la novella della *Botte* di Swift, Cervantes, Pignotti./*Romanzi*. II. — *Telemaco*, *Amalie*, *Nouvelle Heloise*./A questi poeti si potrebbe aggiungere Monti, Klopstock e Young; ed ai romanzieri gli antichi scrittori di favole, Richardson, Arnaud e Goethe./Critica — Longino, *Poetica* di Marmontel. E gusto innato di anima, senza cui tutti i libri di critica sono nulli./Arti. — *Pittura*. — Osservazioni attentissime su Raffaello, Coreggio e Tiziano, ed opere di Mengs./*Scoltura*. — Cognizioni della Storia del Winckelmann, de' poeti greci, e meditazione sui capi d'opera. Di altri studi non ho cognizione di sorte. In questi pure ci vuole quel genio divino, che costituisce la miglior parte dell'uomo, che innoltra la ragione alla cognizione delle cause, che innalza al sublime, che lumeggia gli aspetti della natura e del bello. Il genio, insomma». Foscolo U., *Piano di Studj*, in *Prose. Scritti vari dal 1796 al 1798,* a cura di V. Cian, Bari, Laterza, 1912, pp. 3-4.

tavia, attraverso la letteratura, saprà smascherare l'infame traffico con la scrittura precisa, scarna, libera del primo romanzo italiano moderno.

Esule da Venezia si reca prima a Firenze e poi a Milano: la città, capitale della Cisalpina, accoglie il giovane intellettuale, patriota, che incontra e stringe amicizia con Giuseppe Parini, Vincenzo Monti, Melchiorre Gioia, ma anche con gli esuli napoletani Vincenzo Cuoco e Francesco Lomonaco. Nuovamente a Bologna, in cerca di libertà anche economica, ottiene un impiego presso il Tribunale, scrive sul *Genio Democratico* e collabora con altri giornali, intanto è arruolato nella Guardia Nazionale della Repubblica cisalpina, comincia a scrivere la prima parte di quel che, solo poco tempo dopo, assumerà la forma di *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (primo abbozzo 1798), ma viene chiamato a combattere contro gli Austro-Russi, valorosamente e non senza ferite, mentre partecipa alla battaglia di Marengo, e poi è inviato alla difesa di Genova, agli ordini del generale Oudinot. Nuovamente ferito in un'azione militare: durante la degenza scrive e pubblica l'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* (1800). Inizia la riscrittura dell'*Ortis*, nel frattempo pubblicato senza il suo consenso e clandestinamente portato a termine da Angelo Sassoli.

Nel 1801, è a Firenze, conosce e si innamora di Isabella Roncioni, quando la donna sposa un altro inizia una relazione con una nobildonna milanese, Antonietta Fagnani Arese. Intanto compone e dà alle stampe l'*Orazione a Bonaparte pel Congresso di Lione,* dopo che era già stata ripubblicata l'ode *A Bonaparte liberatore* nel 1799 con una durissima premessa polemica. Nel 1803 vedono la luce l'ode *All'amica risanata*, dedicata a Antonietta Fagnani Arese, e insieme le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*; a Milano, anche l'edizione completa delle sue *Poesie*, comprendente dodici sonetti e le due odi. Se le due odi sono *exemplum* di una poesia occasionale, neoclassica, finissima, composta per celebrare la possibilità della

letteratura non solo di sublimare la bellezza, ma più di eternarla; i *Sonetti* costituiscono, invece, un profondo, denso, ancora preda delle passioni giovanili *liber* autobiografico in versi, ma anche un congedo dal genere della lirica: Foscolo abiurerà alla composizione del sonetto, perché comprenderà che il coinvolgimento dell'io (romanticamente esposto) non si addice ad una poesia civile e dal marcato intento pedagogico: «Non son chi fui; perì di noi gran parte:/questo che avvanza è sol languore e pianto./E secco è il mirto, e son le foglie sparte/del lauro, speme al giovenil mio canto.» come si coglie dal *Sonetto* n. 2 della silloge[11].

E nonostante le ubbie del poeta, non è possibile non concordare con quanto rinsalda Carlo Ossola: «La ricerca del Foscolo merita di fregiarsi del titolo di prima lirica moderna in Italia, conquistandogli in aggiunta uno scranno di rilievo in quel parnaso europeo nel quale ebbero a proiettarlo i casi della sua complicata e anche dolorosa esperienza vitale»[12].

Di questi anni anche la traduzione de *La chioma di Berenice* di Catullo, preceduta da un *Argomento* introduttivo, poi da quattro dottissimi saggi filologico-antiquari, il testo latino di Catullo, poi note e varianti, e alla fine la traduzione italiana di Foscolo in endecasillabi sciolti; completano il volume quattordici *Considerazioni* più strettamente tecniche a carattere storico, filologico, antichistico. Il pregevole, anche per quanto attiene alla cura editoriale, volume riveste un particolare significato perché marca la transizione dall'atteggiamento giacobino di Foscolo alla presa di coscienza di un moderno

[11] Si rilegga il *Sonetto* n. 7, altresì denominato come Sonetto autobiografico: «Solcata ho fronte, occhi incavati intenti,/crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto,/labbro tumido acceso, e tersi denti,/capo chino, bel collo, e largo petto;//giuste membra; vestir semplice eletto;/ratti i passi, i pensier, gli atti, gli accenti;/sobrio, umano, leal, prodigo, schietto;/avverso al mondo, avversi a me gli eventi://talor di lingua, e spesso di man prode;/mesto i più giorni e solo, ognor pensoso,/pronto, iracondo, inquïeto, tenace://di vizi ricco e di virtù, do lode/alla ragion, ma corro ove al cor piace:/morte sol mi darà fama e riposo».

[12] *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, III, Ottocento-Novecento, Torino, Einaudi, 1999, p. 55.

modus dell'intellettuale-artista, borghese e che deve provvedere autonomamente al proprio sostentamento, colto impreparato dall'irresistibile ciclone napoleonico, ma non facilmente prono ai desideri di un monarca recente, e dunque in grado di dimostrare erudizione finissima, insieme ad una scaltra ironia.

Ormai la Cisalpina da Repubblica è divenuta Viceregno d'Italia nel 1805: Ugo dal 1804 è nominato capitano di fanteria e parte per una campagna militare che lo vede in Francia fra i soldati di Napoleone schierati contro le armate britanniche, presso la Manica. Nelle lunghe giornate d'attesa il poeta traduce e commenta l'*Iliade* dal greco, dall'inglese *A sentimental Journey* di Laurence Sterne; ha una intensa relazione sentimentale con una nobildonna inglese, Fanny Hamilton, dalla quale nascerà una figlia. Napoleone progetta un'invasione dell'Inghilterra, che non attua. In congedo in Italia, nel 1806, dopo aver conversato con Pindemonte e Albrizzi a Venezia, comincia a lavorare ad un'*Epistola sepolcrale*; dopo *Décret Impérial sur les Sépultures*, noto come l'editto di Saint Cloud, del 12 giugno 1804, che disponeva le sepolture oltre le mura delle città, con lapidi tutte uguali, sia per ragioni sanitarie, sia inseguendo l'ideale egualitario post rivoluzionario, pubblica il carme *Dei sepolcri*.

Nel 1808, nonostante i suoi atteggiamenti estremisti e critici nei confronti dell'Imperatore dei francesi, autoincoronatosi in una sfarzosa cerimonia a Notre Dame già dal 2 dicembre 1804, dopo un decreto del Senato, Foscolo ottiene una cattedra di Eloquenza italiana e latina all'Università di Pavia, pronuncia la prolusione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, il 22 gennaio 1809: il discorso lascia un'eco a lungo risonante negli uditori e offre il destro ad attacchi violenti, anche per l'assenza di elogi al monarca; per la prima volta, il poeta che dal campo di battaglia è asceso allo scranno del professore dichiara esplicitamente la preminente funzione civile dell'arte e della letteratura. La parola poetica è potente: sa generare il vero, sa consolare, sa educare alla civiltà.

> Ufficio dunque delle arti letterarie dev'essere e di rianimare il sentimento e l'uso delle passioni, e di abbellire le opinioni giovevoli alla civile concordia, e di snudare con generoso coraggio l'abuso o la deformità di tante altre che, adulando l'arbitrio de' pochi o la licenza della moltitudine, roderebbero i nodi sociali e abbandonerebbero gli Stati al terror del carnefice, alla congiura degli arditi, alle gare cruente degli ambiziosi e alla invasione degli stranieri[13].

Svolge altre cinque lezioni fra febbraio e giugno, prima che la cattedra venga soppressa e l'incarico revocato. Rimaneva tuttavia una dichiarazione in forma di manifesto ideologico-letterario che indicava l'itinerario dell'impegno militante dell'intellettuale. I rapporti con il regime peggiorano progressivamente, inducendo alla fuga da Milano il poeta che ha ritentato la scrittura drammatica: dopo la messa in scena della sua seconda tragedia, ancora alfieriana e antitirannica, con evidenti allusioni napoleoniche, *Ajace*, il 9 dicembre 1811.

Fra il 1812 e il 1813, si trasferisce da Bologna a Firenze, compone una nuova tragedia *Ricciarda*, comincia a ideare il poemetto dedicato alle *Grazie*; pubblica la *Notizia intorno a Didimo Chierico*: dopo Jacopo Ortis, *alter ego* suicida e tragico del poeta, è la volta di Didimo ironica maschera capace di sorridere anche delle sventure: la *notizia* ha carattere autobiografico ma inventivo e satirico. Didimo è un romantico, idealista, che si congeda dal cosmopolitismo illuminista; egli desidera una nazione, e, ormai maturo, sa come sedare o indirizzare profittevolmente le passioni. Ugo Foscolo offre informazioni intorno a Didimo Chierico, specchiandosi in un personaggio al quale vorrebbe assomigliare. A Firenze stringe amicizia con la celebre Luisa Stolberg contessa d'Albany, ultima musa e amante di Alfieri: a Ugo dona l'edizione Didot delle Tragedie; e conosce Quirina Mocenni Magiotti, che lo aiuterà economicamente fino alla morte e anche oltre raccogliendo e conservando alcuni suoi scritti.

[13] Foscolo U., *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, Milano, Stamperia reale, 1809, p. 46.

Napoleone abdica il 6 marzo 1814 e viene esiliato sull'isola d'Elba: Milano è una città sconvolta, una sommossa antifrancese mette in pericolo gli abitanti, il 28 aprile riprendono il potere gli Austriaci. Foscolo è rientrato nell'esercito con la speranza di salvare almeno l'indipendenza dell'ormai conclusa esperienza del Regno d'Italia. L'astuzia della politica austriaca vorrebbe coinvolgere e asservire alla propria propaganda il poeta, che aveva dato prova di lealtà ma anche di un severo giudizio contro Napoleone. Rientrato nell'esercito, e adesso agli ordini dell'impero asburgico, incontra il conte Bellegarde, massima autorità imperiale: fa richiesta per una cattedra di Eloquenza a Padova, gli viene offerta la direzione di nuovo periodico letterario, ma mentre a Vienna si approvava il suo progetto, il poeta con decisione inattesa e soprattutto non comunicata a nessuno, nella notte fra il 30 e il 31 marzo 1815 fugge dall'Italia diretto in Svizzera, per non dover prestare giuramento di fedeltà all'odiata Austria.

Da Zurigo passa per varie città, si nasconde alla polizia austriaca, usa falsi nomi, è aiutato dal fratello Giulio e dall'amica fiorentina, Quirina Mocenni Magiotti (la Donna gentile): scrive e pubblica un celebre saggio *Vestigi della storia del sonetto italiano*, presso il medesimo editore zurighese anche l'*Ipercalisse*, una sfavillante satira contro gli avversari politici e i bonapartisti, composta in un bel latino biblico. Nell'agosto del 1816, ma con indicazione editoriale Londra 1814, promuove una ristampa con correzioni delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, seguita dalla *Notizia bibliografica*: non apporta sostanziali variazioni al romanzo, ma inserisce una nuova lettera datata 17 marzo 1798, con un agghiacciante e definitivo giudizio su Napoleone, palesando il suo sconcerto per il cesarismo dell'Imperatore. Ugo si preparava a passare in Inghilterra, la nazione che maggiormente aversava e detestava il sovrano francese, e questo scritto appare appropriato ad una migliore accoglienza. È l'unico stato nell'Europa della Restaurazione ad avere una monarchia costituzionale. Jacopo Ortis

continua a rappresentare per il romanziere il più completo e ardito prototipo, in Europa, di un personaggio nella cui vicenda di vita e di morte si compie la collisione fra cronaca (un giovane Ortis si era veramente suicidato per amore e per ragioni politiche, pare, a Padova, nel 1798), storia individuale e, a distanza di anni, memoria civile di un popolo. Il sacrificio di un giovane per la patria e per amore continua a commuovere proprio nel momento nel quale si edifica il monumento alla "virtù sconosciuta", che deve durare viva a lungo, sollecitando gli animi alla lotta. Ugo Foscolo abiura definitivamente al giacobinismo giovanile, ormai inadeguato e fuori tempo, e si dispone ad una più ponderata meditazione sul ruolo dell'intellettuale-patriota e sulla vocazione mitografica della letteratura.

A Londra il 2 settembre 1816, l'accoglienza è festosa, incontra vecchi conoscenti e stringe nuove amicizie, è ospite di alcuni nobili, come Lord Vassal Holland, e impartisce lezioni di italiano a fanciulle d'alto lignaggio. Il *modus agendi* compassato e convenzionale dell'alta società inglese lo infastidisce: mostra così il suo carattere irruento e intemperante. I debiti contratti aumentano e le sovvenzioni che giungono dagli amici italiani non appaiono sufficienti ad un tenore di vita dispendioso ed elegante. Nella capitale inglese, sovente riceve la visita dei patrioti italiani in esilio, Federico Confalonieri, Santorre di Santarosa, Giovanni Berchet, che rilevano l'ormai esacerbato atteggiamento critico del poeta nei confronti dell'Italia politica e letteraria.

Foscolo volge al futuro il suo largo sguardo e non è interessato a quel che accade in quel momento nella penisola: sa che a risvegliare gli animi occorrerà più tempo, maggiori sforzi, per seminare nuovi germi patriottici bisognerà offrire modelli originari e originali.

Compone numerosi articoli: ad esempio le *Lettere scritte dall'Inghilterra*; nell'aprile del 1817 ristampa presso l'editore Murray le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*; su richiesta di esuli greci compone gli *Scritti sulle Isole Ionie* e gli *Scritti su Parga*, di grave impegno

politico e giuridico. Nel 1818 uno straordinario lavoro critico-letterario *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia* impegna Foscolo in una accesa polemica contro le discussioni dei classicisti e dei romantici. E dal 1819, si dedica alacremente alla riscoperta della letteratura delle origini: uno studio su *Poemi narrativi e romanzeschi*, poi *Saggi su Petrarca*; nel 1825 vengono pubblicati il *Discorso sul testo della «Commedia» di Dante* e il *Discorso storico sul «Decamerone» di Giovanni Boccaccio*. Aveva in questi anni ritrovato la figlia Floriana e con lei si era fermato prima in un villino a Regent's Park e successivamente trasferito a vivere a Turnham Green, in povertà e solitudine.

Un'opera aveva accompagnato il poeta, fin dal soggiorno fiorentino, incompiuta: l'*Inno alle Grazie*. Il lavoro sembrava quasi completato, ma constava di lunghi frammenti e non era semplice assemblarli insieme, solo un frammento era stato pubblicato il *Velo delle Grazie*, nel 1822. Ne scrive Walter Binni:

> Il Foscolo delle *Grazie* raggiunge un punto più alto e conclusivo per il suo animo, e cosí importante nella storia di quel tragico momento della civiltà (fra crollo napoleonico, ritorno della reazione e religione incipiente della libertà e della patria: egli poeta ora di tutte le patrie offese ed invase e non solo dell'Italia […]).Non con la morte sdegnosa ma con l'esercizio intimo di una vita più pura e superiore egli risponde all'orrore della «fraterna strage» e lo stesso compianto dei «giovinetti per la patria estinti», dei «principi» quando sventura di alloro li «corona», dei condottieri in lotta per la difesa e non per l'offesa […], è come l'alba malinconica e lieta di un'umanità ingentilita dalle Grazie, viva di affetti intensi e disacerbati come quelli dipinti nel velo tessuto nell'Iperuranio[14].

Parte dei debiti erano stati penosamente estinti, così Foscolo può stipulare un contratto con il libraio-editore Pickering per un'edizione commentata della *Divina Commedia*, ma riesce a completare

[14] Binni W., *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-1813*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 58, serie VII, n. 2, Firenze, aprile-giugno 1954, pp. 185-199.

soltanto l'*Inferno*. Il 10 settembre dello stesso anno perderà la vita a causa di un edema polmonare, ha soltanto quarantanove anni.

Passioni e illusioni di una vigile coscienza civile, «frammenti disotterati nell'antichità». Ugo Foscolo e il coraggio della solitudine

Ugo Foscolo è il primo intellettuale veramente moderno e considerato, anche grazie a Mazzini, per le sue *res gestae* fra i padri del Risorgimento italiano: poeta e patriota, che serra definitivamente le porte dell'Arcadia settecentesca, propugnando un'estetica solidamente classica, neoclassica e vividamente preromantica.

Partecipa da giacobino alla caduta dell'*Ancien régime* e assiste impotente alla Restaurazione, cui lavorano alacremente le potenze europee nel Congresso di Vienna. È la sua coscienza civile e storica sia del passato sia, e forse più, del presente a guidarlo nel periglioso pelago della scrittura poetica, del romanzo, della tragedia, non meno che nel giornalismo culturale, nella saggistica e nelle traduzioni (eseguite con pertinente riflessione traduttologica, altra declinazione dell'impegno dell'intellettuale); tanto nei combattimenti in campo, ove riporta ferite e colpi, quanto nelle dispute letterarie, il poeta ossessivamente procede da un'implacabile introspezione e autoanalisi ad una tensione che lo conduce invariabilmente e istintivamente all'azione, in tal modo dalla propria risoluta posizione si slancia in battaglia come coraggiosamente non si sottrae alle schermaglie del dibattito pubblico. Egli è capace di una solida interpretazione della realtà e di indugiare saldamente sugli eventi con la concretezza e il pragmatismo necessari, ma nonostante tutto non rinuncia alle calde illusioni dell'amore, della patria, della bellezza.

> Foscolo fa parte di quella successione di generosi intelletti che da Dante e Petrarca e Machiavello sino a' dì nostri parlarono sì altamente o sì sdegnosamente dell'Italia agli Italiani, che avvampò alfine in essi tutti la brama di stringersi con un patto, e sott'una

od altra forma mostrarsi al mondo giurati in lega indissolubile di fratelli[15].

Così Carlo Cattaneo mentre accertava che il poeta aveva dato all'Italia una nuova istituzione, l'esilio, ne tratteggiava il profilo di giovane ribelle che non si piega e subisce passivamente, ma trasforma l'inadeguatezza di fronte al potere in ragione dell'impegno civile.

Fin dai primi anni veneziani spicca l'alta aspirazione all'eroismo, secondo l'imitazione dei personaggi plutarchiani, o di quelli estratti dalle tragedie alfieriane: il sacrificio di sé vale a raggiungere una vaga idea unitaria, che dovrebbe essere messa in atto dal nuovo Stato repubblicano, con un esercito formato da cittadini votati alla difesa della libertà. Da un lato una innata, quasi potremmo riconoscere, disposizione all'azione coniugata alla scrittura inducono Niccolò Ugo ad una concezione militante della letteratura, ma a tenere desto l'impegno politico e patriottico fu l'azione di Napoleone Bonaparte: azzardando un'iperbolica riflessione rileviamo che ben poco il poeta avrebbe elaborato, composto e pubblicato senza le illusioni politiche prima nutrite e poi deluse dal generale corso.

Tre i bersagli degli strali foscoliani: la tirannia, contro cui si lanciò senza timore nei suoi scritti e sul campo di battaglia, a necessità della patria unita e libera, per la quale non cessò fino alla fine, lavorando ad esempio al *Commento* dantesco, di spendere le proprie energie umane e intellettuali, infine la codardia dei letterati prezzolati e asserviti al potere, aspirando lui a divenire modello di coerenza e di integrità con i suoi scritti, con le sue scelte, ma soprattutto con l'amaro esilio.

Ancora ignaro del futuro voltafaccia, dedica alla città di Reggio, l'ode *A Bonaparte liberatore*, nel primo anno dell'"italica libertà", esponendo quasi un progetto esistenziale-patriottico e firmandosi Niccolò Ugo Foscolo:

[15] Cattaneo C., *Ugo Foscolo e l'Italia*, Estratto dai fascicoli LII-LIII del Politecnico ottobre-novembre 1860, Milano, Editori del Politecnico, 1861, p. 8.

A voi, che primi veri italiani, liberi cittadini vi siete mostrati, e con esempio magnanimo scuoteste l'Italia già sonnacchiosa, a voi dedico, che a voi spetta, quest'Oda ch'io su libera cetra osai sciogliere al nostro Liberatore. Giovane, qual mi son io, nato in Grecia, educato fra Dalmati, e balbettante da soli quattr'anni in Italia, nè dovea, nè poteva cantare ad uomini liberi ed Italiani. Ma l'alto genio di Libertà che m'infiamma, e che mi rende Uomo Libero, e Cittadino di patria non in sorte toccata ma eletta, mi dà i diritti dell'Italiano e mi presta repubblicana energia, ond'io alzato su me medesimo canto BONAPARTE LIBERATORE, e consacro i miei Canti alla città animatrice d'Italia[16].

Fra sangue e allori, rifulge la libertà nell'ode, dedicata al Liberatore, ma poco dopo, il 18 brumaio, 1799, ormai siglato Campoformio, coraggiosamente Foscolo ripubblica l'ode e premette una lettera pubblica indirizzata a Bonaparte:

Io ti dedicava questa Oda quando tu, vinte dodici giornate e venticinque combattimenti, espugnate dieci fortezze, conquistate otto provincie, riportate centocinquanta insegne, quattrocento cannoni e centomila prigionieri, annientati cinque eserciti, disarmato il re sardo, atterrito Ferdinando IV, umiliato Pio VI, rovesciato due antiche repubbliche, e forzato l'imperatore alla tregua, davi pace a' nemici, costituzione all'Italia, e onnipotenza al popolo francese. Ed ora pur te la dedico non per lusingarti col suono delle tue gesta, ma per mostrarti col paragone la miseria di questa Italia che giustamente aspetta restaurata la libertà da chi primo la fondò. Possa io intuonare di nuovo il canto della vittoria quando tu tornerai a passare le Alpi, a vedere, ed a vincere! […] Poiché la nostra salute sta nelle mani di un conquistatore; ed è vero pur troppo che il fondatore di una repubblica deve essere un despota, noi e per i tuoi beneficj, o pel tuo Genio che sovrasta tutti gli altri dell'età nostra siamo in dovere di invocarti, e tu in dovere di soccorrerci non solo perché partecipi del sangue italiano, e la rivoluzione d'Italia è opera tua, ma per fare che i secoli tacciano di quel Trattato che trafficò la mia patria, insospettì

[16] Foscolo U., *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bézzola, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 331-333.

le nazioni, e scemò dignità ai tuo nome. […] Tu stai sopra un seggio donde e col braccio o col senno puoi restituire libertà a noi, prosperità e fede alla tua Repubblica, e pace all'Europa. Pure nè per te glorioso, nè per me onesto sarebbe s'io adesso non t'offerissi che versi di laude. […] Onde t'invierò un consiglio, che essendo da te liberalmente accolto, mostrerai che non sono sempre insociabili virtù e potenza, e che io, quantunque oscurissimo, sono degno di laudarti, perché so dirti fermamente la verità. Uomo tu sei e mortale e nato in tempi ove la universale scelleratezza sommi ostacoli frappone alle magnanime imprese, e potentissimi incitamenti al mal fare. Quindi o il sentimento della tua superiorità, o la conoscenza del comune avvilimento potrebbero trarti forse a cosa che tu stesso abborri. Nè Cesare prima di passare il Rubicone ambiva alla dittatura del mondo. Anche negli infelicissimi tempi le grandi rivoluzioni destano feroci petti ed altissimi ingegni. […] Avrà il nostro secolo un Tacito, il quale commetterà la tua sentenza alla severa posterità[17].

Foscolo, forte della lezione di classici antichi greci e latini, della lettura di Vico e dei *Philosophes* illuministi, esorta Napoleone a ponderare i disastri che potrebbero derivare dalle sue tentazioni tiranniche. La lezione della Storia trova sempre un Tacito capace di tramandarla. Gli italiani hanno confidato in lui liberatore. Ci sarà uno storico capace di riconoscere e di stigmatizzare gli errori di un valoroso. Ammira il generale e la sua strategia bellica, ma aborre le sue strategiche decisioni politiche. Alcuni anni dopo, ormai tolta la maschera al liberatore, Ugo attraverso Jacopo dimostrerà il suo sconcerto e tutta la delusione, fin dal celebre *incipit* del romanzo epistolare, quando si rivolge all'amico Lorenzo Alderani, con dolente sconforto: «Il sacrificio della patria nostra è consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure, e la nostra infamia. Il mio nome è nella lista di proscrizione, lo so: ma vuoi tu ch'io per salvarmi da

[17] Foscolo U., *Dedica*, in Idem, *Poesie. Opere edite e postume di Ugo Foscolo*, vol. IX, a cura di F. S. Orlandini, Firenze, Le Monnier, 1856, pp. 293-294.

chi m'opprime mi commetta a chi mi ha tradito?»[18]. Facilmente la struttura stessa del romanzo epistolare consente, secondo la più politica prospettiva antitirannica, di aggiungere una lettera, quella del 17 marzo 1798, nell'edizione zurighese del 1816, ma apparsa come stampata a Londra nel 1814, dove Jacopo-Ugo afferma decisamente il proprio disgusto per il comportamento di Napoleone, e giova ribadire che non minore era l'avversione nei confronti degli Asburgo, egualmente capaci di avvilire popoli e dominare nazioni con la forza. Il Generale è il traditore di quegli ideali di libertà, uguaglianza, fraternità nei quali molti popoli avevano creduto, indifferente alla sorte dei veneziani e del Veneto li barattava per un bieco calcolo politico. Gli italiani sono responsabili di quanto accade:

> Nasce italiano, e soccorrerà un giorno alla patria: – altri sel creda; io risposi, e risponderò sempre: La Natura lo ha creato tiranno: e il tiranno non guarda a patria; e non l'ha. Alcuni altri de' nostri, veggendo le piaghe d'Italia, vanno pur predicando doversi sanarle co' rimedi estremi necessari alla libertà. Ben è vero, l'Italia ha preti e frati; non già sacerdoti: perché dove la religione non è inviscerata nelle leggi e ne' costumi d'un popolo, l'amministrazione del culto è bottega. L'Italia ha de' titolati quanti ne vuoi; ma non ha propriamente patrizj: da che i patrizj difendono con una mano la repubblica in guerra, e con l'altra la governano in pace; e in Italia sommo fasto de' nobili è il non fare e il non sapere mai nulla. Finalmente abbiamo plebe; non già cittadini; o pochissimi[19].

Foscolo deve riconoscerlo amaramente, nonostante quel che aveva cantato nel suo magnifico carme sepolcrale: non è vero che: «A egregie cose il forte animo accendono / l'urne de' forti» (*Dei Sepolcri*, vv. 151-152), o almeno non lo è per gli italiani. Le tragedie di Alfieri che avevano nutrito la sua giovinezza, venivano rilette dopo il dono della contessa d'Albany e rinfocolavano il suo "spirto guer-

[18] Foscolo U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. A. Martinetti, C. Antona Traversi, Saluzzo, Lobetti – Bodoni, 1887, p. 13.

[19] Ivi, pp. 83-84.

rier": così in una lettera alla nobildonna inglese e al pittore Fabre, inviata a Firenze da Milano, il 23 maggio 1814, Foscolo dichiara, non senza una nota autoassolutoria per aver militato fra le fila napoleoniche:

> Disprezzai i favori e le dignità che allora si prodigavano; nè stampai sillaba che io non possa giustificare come diretta alla libertà dell'Italia. Legga perfino la dedica mia dell'opere del Montecuccoli […] non citai Napoleone se non come il maggiore Guerriero dell'*Età Moderne*; e tale era, e tale ancora io lo reputo; nè Annibale nè Pompeo perderono la loro gloria nelle loro ultime infelici battaglie; nè le azioni perpetue di quindici anni dovranno essere cancellate dalle pazzie e dalle umane sciagure a cui fu per gli ultimi due anni un Tiranno strascinato dalla sua prepotente ambizione. Tiranno era, e sarebbe in ogni evento *incorreggibilmente* Tiranno quel nostro conquistatore; era con pensieri sublimi d'animo volgarissimo; bugiardo inutilmente; gazzettiere e droghiere universale; ciarlatano, anche quand'era onnipotente di forze; io lo abborriva sempre, lo stimava talvolta, e sovente lo disprezzava; non ho mai potuto amarlo, e, le accerto, ed Ella non me lo ascriva a jattanza – non ho mai potuto temerlo. Sostenni le sue pazzie perché non poteva abbatterle; non le dissimulai quando mi pareva opportuno il ridirle; prevvedeva – e non ci voleva molta ispirazione profetica – o in una maniera o nell'altra la sua rovina. Ma egli aveva un altissimo merito presso di me; aveva riuniti ed educati alla guerra sei milioni d'Italiani; aveva precariamente aggregati all'Impero gli altri paesi d'Italia, e tranneggiatili in guisa da invocare il momento di scuotere il giogo ed unirsi a quei del Regno […] Prevvidi prima, poscia vidi con piacere le sue sconfitte, e mi parve prossimo il giorno fausto all'Italia[20].

Il poeta dell'*Ajace* vive e scrive, agisce in una Milano ormai capitale di un Viceregno, dove si chiede agli intellettuali una fastosa sottomissione e, fra prebende e offerte, che i letterati si pieghino alla propaganda imperiale del vigile regime napoleonico: in questo clima la letteratura arranca per rimanere libera e gli uomini di

[20] Foscolo U., *lettera n°1495, Alla contessa d'Albany – Milano 23.V. 1814*, in Idem, *Epistolario V*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1956, pp. 116-117.

lettere pagano duramente il desiderio di autonomia e indipendenza. Monumento a questo ideale è l'orazione pavese *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*: Ugo Foscolo come nei *Sepolcri* prima e più avanti nelle *Grazie* ha testimoniato non solo la funzione eternatrice della poesia, ma anche, e più, la potente e invitta carica civile della letteratura, a patto che scaturisca dall'autonomia e dall'indipendenza dell'uomo di lettere e dalla dignità della sua "impresa" o missione culturale, in difesa delle quali egli deve coerentemente lottare.

Solo se a prevalere è l'aspetto morale delle lettere, secondo la lezione della tradizione classica e umanistica, secondo la scrittura di Dante e di Machiavelli, di Parini e di Alfieri, allora la letteratura, attraverso la parola poetica, agisce veramente ottemperando alla sua funzione principale, ovvero sostenere e coadiuvare il progresso della civiltà al centro della quale è l'uomo:

> Ufficio dunque delle arti letterarie dev'essere e di rianimare il sentimento e l'uso delle passioni e di abbellire le opinioni giovevoli alla civile concordia, e di snudare con generoso coraggio l'abuso e la deformità di tante altre che, adulando l'arbitrio di pochi e la licenza della moltitudine, roderebbero i nodi sociali[21].

Il proposito è antiaccademico e con un felice scopo pratico: deriva dall'idea che la letteratura abbia una sostanziale utilità per la patria e che gli uomini di lettere possano dirsi tali a patto di difendere la loro libera azione nei confronti degli eventi storici contingenti e dei potenti del momento, proprio quando cominciano a opporsi ad ogni forma di cortigianeria e sprezzano la cupidigia e il denaro, anche a costo della vita in miseria e in solitudine. Questa la preoccupazione principale che spinge il Foscolo a comporre la *Lettera apologetica*, da leggere in dittico con l'orazione pavese, per la so-

[21] Foscolo U., *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, in Idem, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, Edizione Nazionale, vol. VII, a cura di E. Santini, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 17.

stanziale consequenzialità logica e per la coerenza. L'orazione ha carattere squisitamente critico letterario e offre una testimonianza ideologica, mentre, invece, è un completo manifesto foscoliano, l'apologetica che chiude il discorso sull'impegno dell'uomo di lettere, focalizzando l'attenzione su Foscolo stesso nel confronto con gli stolti intellettuali e letterati asserviti alla propaganda e agli interessi di un potere cangiante e avvilente.

Attende al Carme dedicato alle Grazie: centinaia di versi difficili da disporre in un organico componimento, un testo che rifiuta l'ordine, frammentario, che lascia individuare *in nuce* i modi della scrittura poetica nel XX secolo, testimonianza di un capolavoro che rinuncia al nitore e alla perfezione formale per esprimere l'intensità e la difficoltà di un'epoca mutevole e irrisolta.

Al poeta, secondo Foscolo, non rimane che il dovere di riaffermare la verità, nonostante tutto: Isabella Teotochi Albrizzi, amica, amata dal Foscolo nei suoi *Ritratti*, all'undicesimo posto, pone un'immagine che rimane a fissarci da un passato lontano con la freschezza di una presenza adolescenziale:

> Chi è colui? richiedi al tuo vicino. Nol sa. Tu smanioso corri a me, e mel domandi. Or bene; del volto dunque, e dell'aspetto ne sai quanto basta: volto, ed aspetto, che ti eccitano a conoscerne l'animo, e l'ingegno. L'animo è caldo, forte, disprezzatore della fortuna, e della morte. L'ingegno è fervido, rapido, nutrito di sublimi, e forti idee; semi eccellenti in eccellente terreno coltivati, e cresciuti. Grato alla fortuna avara compiacesi di non esser ricco, amando meglio esserlo di quelle virtù, che esercitate dalla ricchezza quasi più virtudi non sono. Pietoso, generoso, riconoscente, pare un rozzo selvaggio a' filosofi de' nostri dì. Libertà, independenza sono gl' idoli dell'anima sua. Si strapperebbe il cuore dal petto se liberissimi a lui non paressero i moti tutti del suo cuore. […] Ama la solitudine profonda; ivi meglio dispiega tutta la forza di quel ferace ingegno, che ne' suoi scritti trasfonde. La sua vasta memoria è cera nel ricevere, marmo nel ritenere. Amico fervido, ma sincero, come lo specchio, che non illude, nè inganna. Intollerante

per riflessione più che per natura. Delle cose patrie adoratore […]. Pare che l'esistenza non gli sia cara, se non perché ne può disporre a suo talento: errore altrettanto dolce al suo cuore quanto amaro a quello degli amici suoi[22].

Bibliografia d'autore

Dell'origine e dell'ufficio della letteratura, Milano, Stamperia reale, 1809.

Epistolario V, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1956.

Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811), Edizione Nazionale, vol. VII, a cura di E. Santin , Firenze, Le Monnier, 1933.

Piano di Studj, in *Prose. Scritti vari dal 1796 al 1798,* a cura di V. Cian, Bari, Laterza, Bari 1912.

Poesie. Opere edite e postume di Ugo Foscolo, vol. IX, a cura di F. S. Orlandini, Firenze, Le Monnier, 1856.

Tragedie e poesie minori, a cura di G. Bézzola, Firenze, Le Monnier, 1933.

Ultime lettere di Jacopo Ortis, a cura di G. A. Martinetti, C. Antona Traversi, Saluzzo, Lobetti – Bodoni, 1887.

Bibliografia critica minima

AaVv, *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, III, Ottocento-Novecento, Torino, Einaudi, 1999.

Barbiera R., *I Poeti Italiani del secolo XIX. Antologia compilata da Raffaello Barbiera, con proemio, biografie, note e ritratti*, Milano, Treves, 1913.

Binni W., *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-1813*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 58, serie VII, n. 2, Firenze, aprile-giugno 1954.

[22] Teotochi Albrizzi I., *Ritratti*, Venezia, Alvisopoli, 1816, pp. 57-58.

Cattaneo C., *Ugo Foscolo e l'Italia*, Estratto dai fascicoli LII-LIII del Politecnico ottobre-novembre 1860, Milano, Editori del Politecnico, 1861.
Mario J. W., *Della vita di Giuseppe Mazzini*, Milano, E. Sonzogno, 1885.
Mazzini G., *Prefazione*, in *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini edizione diretta dall'autore Letteratura. 2*, Milano, Editore G. Daelli, 1862.
Nicoletti G., *Introduzione*, in Foscolo U., *Lettera apologetica*, Torino, Einaudi, 1978.
Paniccia V., *Passeggiate nei prati dell'eternità*, Milano, Mursia, 2013.
Starobinski J., *L'invenzione della libertà: 1700-1789*, Milano, Abscondita, 2008.
Teotochi Albrizzi I., *Ritratti*, Venezia, Alvisopoli, 1816.

Giacomo Leopardi

Antonella Antonia Paolini

Una storia della storiografia critica su Giacomo Leopardi direbbe qualcosa, oltreché su di lui, sul tempo che di lui parla:

> studiare Leopardi significa confrontarsi con una bibliografia critica smisurata, tanto che ogni nuovo contributo leopardiano si presenta anche (e sempre di più) come una critica della critica, come confronto con una tradizione esegetica tra le più vaste e variegate. Se è vero che chi voglia orientarsi nel labirinto degli studi leopardiani può oggi disporre di ottimi strumenti e repertori bibliografici, d'altra parte è altrettanto certo che mancano ancora storie della critica leopardiana organiche e aggiornate, che non si limitino a registrare voci bibliografiche in censimenti più o meno acritici[1].

Le etichette che gli sono state attribuite invecchiano al suo posto, come il ritratto di Dorian Gray, lui invece resta eternamente giovane. «Il più appropriato e appropriabile»[2] dei poeti e dei filosofi, poderoso pensatore che però sfugge e continua a moltiplicarsi sotto un'altra luce, Leopardi ha davvero una natura di prisma. Ha una relazione problematica con la sua contemporaneità, alla quale pur aderisce ma prendendone, allo stesso tempo, le distanze:

> appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle

[1] Bruni R., *Orbite clandestine: Leopardi nella cultura filosofica anti-idealistica*, in *Leopardi e la cultura del Novecento*, modi e forme di una presenza, Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017), a cura di M. V. Dominioni e L. Chiurchiù, Firenze, Leo S. Olschki, 2020, pp. 339-355.

[2] Come Luigi Blasucci ricordava sovente.

sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo[3].

Leopardi comprende perfettamente e "reagisce" al proprio tempo. Osserva da poeta-filosofo-antropologo la natura umana, partendo dal profondo esame di sé stesso. L'amor patrio, come oggetto di indagine e come sentimento personale[4], l'idea di nazione, la riflessione sull'Italia, sullo Stato, sulla società e sulla politica non costituiscono un settore distinto all'interno dell'opera complessiva di Leopardi, ma sono un terreno fondamentale sul quale egli si muove e su cui non cessa mai d'interrogarsi. Nel discorso che segue si cercherà di mostrare anche come l'aspetto politico del suo pensiero sia intimamente connesso con la sua concezione poetico-filosofica. L'intera sua opera, *Epistolario* incluso, costituisce un corpo unico, (comprendendo la contraddizione propria della natura e tornando a un circolare dialogo con i propri pensieri, un accrescimento ripensato in continua precisazione, in sfida allo stesso principio aristotelico di non contraddizione) in cui si può ritrovare il suo sistema di pensiero: un prisma, appunto, che offre sempre un nuovo colore, una nuova luce a chi lo guarda.

L'espressione "il mio sistema" ricorre spesso nello *Zibaldone*[5].

---

[3] Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Milano, Nottetempo, 2010, p. 22.

[4] Luigi Blasucci ha sottolineato la carica autobiografica sottesa al discorso storico e patriottico. Ha mostrato anche che il patriottismo di Leopardi si lega profondamente con ragioni di ordine letterario, che questo è un tratto costante del suo patriottismo, come costante sarà la constatazione dell'infelicità della patria. Si veda in particolare *Sulle prime due canzoni*, in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 40-42. Si vedano i "cappelli" introduttivi di *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* di Luigi Blasucci in Leopardi G., *Canti*, a cura di L. Blasucci, Fondazione Pietro Bembo, Milano, Ugo Guanda, 2019. Su *All'Italia* si veda pure D'Intino F., *L'amore indicibile*, Venezia, Marsilio, 2021.

[5] Cfr. *Zib*. 1707-1708. Le edizioni di riferimento sono lo *Zibaldone di Pensieri*, a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, e l'edizione critica informatica con manoscritto leopardiano a fronte, a cura di F. Ceragioli e M. Ballerini, *Zibaldone di pensieri*, Bologna, Zanichelli editore, 2009. Per le citazioni seguenti si indicano tra parentesi nel testo le pagine in cui si trovano nella edizione citata, con la numerazione di Leopardi.

Naturalmente non si tratta di un sistema di tipo hegeliano, giacché solo di un sistema squisitamente leopardiano si può parlare, complesso, reticolare, che, spesse volte, fa pensare a connessioni e ad andamenti rizomatici[6]. Infatti, come scrive Luigi Blasucci circa lo *Zibaldone*, è «non solo polifonico, ma anche a suo modo, polimorfico»[7]. «Divergenti e insieme convergenti stratificazioni di senso convivono in un meditare che intende sempre essere radicale», osserva Alberto Folin, spiegando così la complessità di una scrittura come quella dello *Zibaldone* che «non è né un'incoerenza né una contraddizione: essa è un movimento che lascia sempre aperta la possibilità per il pensiero di *de*-cidersi»[8] e che non nega, anche, «la disposizione al saggio, al frammento»[9] evidenziata da Antonio Prete, il quale si chiede se sia possibile conservare la distanza tra natura e ragione, tra poesia e analisi, tra immaginazione e teoria. «Il cammino dello *Zibaldone*, il cammino di Leopardi, è il tentativo di un abbattimento ostinato e quotidiano di questa distanza»[10].

Leopardi ritiene che «qualunque uomo ha forza di pensare da sé» non possa fare a meno di formarsi o di seguire un sistema.

> Qualunque pensatore (e i più grandi massimamente) ha avuto il proprio, e ciascuno è stato o formatore o sostenitore di qualche sistema, più o meno ardente e impegnato. Lasciando gli antichi filosofi, si considerino i moderni più grandi: Cartesio, Malebranche, Newton, Leibniz, Locke, Rousseau, Cabanis, Tracy, De Vico, Kant, in somma, tutti quanti *(Zib. 946)*.

---

[6] Nel senso di «dimensioni o piuttosto di direzioni in movimento. […] Una tale molteplicità non varia le sue dimensioni senza cambiare natura e metamorfosarsi», Deleuze G. e Guattari F., in *Rizoma, Millepiani,* I, Roma, Castelvecchi, 1997, p. 42.

[7] Blasucci L., *Su una famosa pagina dello Zibaldone: il giardino malato (4174-77),* in Muñiz De Las Nieves M., (a cura di)*, Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto,* Atti del Convegno internazionale Barcellona, (Universitat de Barcelona 26-27 ottobre 2012), Firenze, Leo S. Olschki Editore, MMXIII, pp. 55-72.

[8] Folin A., *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze, Leo S. Olschki Editore, MMX, Tavola rotonda, p. 609.

[9] Prete A., *Il pensiero poetante*, Milano, Feltrinelli, [1980] 2006, p. 67.

[10] Ivi, p.101.

Pur condannando «l'amor de' sistemi», Leopardi ne afferma con decisione la necessità.

> L'amor di sistema […] è dannosissimo al vero: perché i particolari si tirano per forza ad accomodarsi al sistema formato prima della considerazione di essi particolari, dalla quale il sistema dovea derivare, ed a cui esso doveva accomodarsi. Allora le cose si travisano, […] si considerano i particolari in quell'aspetto solo che favorisce il sistema, e non il sistema delle cose, come dovrebb'essere. Ma che le cose servano ad un sistema, e che la considerazione di esse conduca il pensatore ad un sistema […] è […] indispensabile e necessario; è inseparabile dalla filosofia; costituisce la sua natura ed il suo scopo: e concludo che non solamente non ci fu ma non ci può esser filosofo né pensatore per grande, e spregiudicato, e amico del puro vero, ch'ei possa essere, il quale non si formi o non segua un sistema (*Zib.* 948).

Inoltre «mancare assolutamente di sistema (qualunque esso sia) è lo stesso che mancare di un ordine, di una connessione d'idee e quindi senza sistema, non vi può esser discorso sopra veruna cosa. […] Il sistema, cioè la connessione e dipendenza delle idee, de' pensieri, delle riflessioni, delle opinioni, è il distintivo certo, e nel tempo stesso indispensabile del filosofo» (*Zib.* 950).

Quello di Leopardi è un pensiero problematico che vuole rimanere il più possibile interrogante, cosciente della propria incompletezza[11], ma anche della propria coerenza e complessità[12]. Il suo amore per la scienza e per l'astronomia[13], l'ammirazione per Galileo «il primo riformatore della filosofia e dello spirito umano»[14] e per il suo metodo hanno avuto un'influenza sul suo sistema. Leopardi ha un

[11] Nel senso espresso dai teoremi di Gödel, passando dal *Mondo aperto* di Hermann Weyl. Problemi di cui si parlerà in altra sede. Solo per fare un esempio, *Zib*. 1090-1091.

[12] *Zib.* 3926-3927.

[13] Leopardi G., *Storia della astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXII*, con uno scritto di A. Massarenti e un'appendice di L. Zappieri, Milano, Book time, 2008.

[14] Cfr. *Zib.* 4241.

ingresso suo proprio all'Illuminismo[15], nel quale Bayle[16] è centrale; rielabora sempre tutto in modo personalissimo. Bertrand Russell, filosofo e matematico, aveva una grande considerazione del pensiero e della poesia di Leopardi. L'*Infinito* è citato più volte nei suoi scritti, come anche altre sue poesie che gli erano d'ispirazione[17].

Ghan Singh ricorda che fu lo stesso Russell a persuadere Robert C. Trevelyan a tradurre le poesie di Leopardi in inglese e ad aiutarlo a stamparle. Nelle sue opere (*Philosophical Essays*, 1910; *Power*, a *New Social Analysis,* 1938; e *The Influence of Science on Society*, 1952) Russell cita dei versi del *Canto notturno*, della *Ginestra* e dell'*Infinito*. E a proposito di quest'ultima dice: «Essa esprime più efficacemente di qualsiasi altra poesia da me conosciuta il mio pensiero riguardo l'universo e le passioni umane»[18].

Cosciente della difficoltà di comprensione del sistema che sta costruendo, più volte Leopardi stesso suggerisce come leggere la sua opera:

> Similmente discorrasi delle nazioni, degl'individui, e de' vari stati di un med. individuo, avendo riguardo alle lor varie nature, caratteri e abiti sì quanto al corpo, sì quanto allo spirito, le quali disparità, e quelle de' loro gradi, e le diverse combinazioni di questi e di quelle

[15] Si veda Anselmi G. M., *L'immaginario e la ragione,* Roma, Carocci, 2017.

[16] Si veda Rigoni M. A., *Nel solco di Bayle* (1999), in Id., *Il pensiero di Leopardi*, nuova ed. accresciuta e rivista, Prefazione di E. M. Cioran, Nota di Bruni R., Torino, Aragno, 2015, pp. 101-18.

[17] Si vedano, a esempio Ottoline M., *The Early Memories*, London, Faber & Faber, 1963, p. 226; Russell B., *Il Potere*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 28, in cui viene citata per intero la poesia *La Ginestra* di Leopardi; Russell B., *L'impulso della scienza sulla società*, Milano, A. Martello editore, 1970 pp. 139-140; Russell B., *Autobiografia*, Milano, Longanesi, 1969, p. 126; Singh G., *Leopardi e l'Inghilterra*, Firenze, Le Monnier, 1968, p. 168.

[18] Singh G., *Leopardi e la cultura inglese*, in *Leopardi e l'Inghilterra*, cit. p. 168. Non volendo appesantire troppo il discorso qui, sulla natura del sistema leopardiano, il problema ragione-natura-mondo e i relativi usi linguistici, le relazioni con la logica matematica, ma anche l'insufficienza della matematica stessa e delle sole scienze esatte per la piena comprensione dell'esistenza, le influenze e la penetrazione del suo pensiero in Russell e da lui in Wittgenstein, e altre ricerche legate a queste, si parlerà in altra sede. Un pensiero su tutti, per l'intanto, *Zib*. 1707-1708.

producono in questo nostro proposito, come, si può dire, in ogni altra cosa, (e in tutta la natura e in tutte le parti di lei similmen. accade), infinite e grandissime diversità di risultati. Tutti i quali però, benché impossibile sia lo specificarli e spiegarli a uno a uno, e benché, stante la moltiplicità e sfuggevolezza delle cause che contribuiscono a modificarli in questa e questa e questa forma (una delle quali che mancasse, o non fosse appunto tale e tale, o in quel tal grado, o in quella proporzione coll'altre, o così combinata ec., il risultato non sarebbe quello) sieno anche bene spesso difficilissimi a spiegarsi, e a rivocarsi ai principii, ed a conoscerne il rapporto e somiglianza cogli altri risultati, chi non sia abilissimo, acutissimo e industriosissimo nel considerarli; nondimeno in sostanza corrispondono ai principii da me esposti, e non se gli debbono riputare contrarii, come non dubito che potranno parere mille di loro e in mille casi, alla prima vista, ed anche dopo un accurato, ma non idoneo nè giusto nè sufficiente esame. Bisogna aver molta pratica ed abilità ed abitudine di applicare i principii generali agli effetti anche più particolari e lontani, e di scoprire e conoscere e d'investigare i rapporti anche più astrusi e riposti e più remoti. Questa protesta intendo di fare generalmente per tutti gli altri principii e parti del mio sistema sulla natura (*Zib.* 3926-3927)[19].

Poeta-filosofo e filosofo-poeta[20], Leopardi riflette sul sistema della natura degli uomini e delle cose, arrivando a indagare le componenti più intime dell'individuo, le molle del suo sentire-pensare-agire che hanno la loro prima sede nell'amor proprio (con le possibili modificazioni) e che riguardano anche l'illusione dell'amor patrio che può dare vita e forza alla nazione. È dunque anche pensatore politico, a suo modo coinvolto nella tensione nazionale del suo tempo. E questa dimensione insieme politica, filosofica e poetica non è comprensibile appieno se la si analizza seccamente, scindendola dal temperamento di Leopardi, dal suo modo di vivere le cose osservandole innanzitutto su sé stesso, nell'articolazione feconda del confronto con le idee degli uomini nei testi che svisce-

[19] Cfr. anche *Il Parini, ovvero della Gloria*, in Leopardi G., *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Milano, BUR, 2008, p. 329.

[20] Prete A., *Il pensiero poetante*, cit., e cfr. *Zib* 1839-1840.

rava (basti pensare a Cicerone, Teofrasto, Isocrate[21]). Egli estende l'osservazione agli uomini del suo tempo e alle relazioni con essi, ai rapporti tra gli individui all'interno della società, agli avvenimenti e ai comportamenti politici, alle tendenze, alle inclinazioni, a ciò che appartiene e che comporta l'essere uomini, insomma, alla «dimensione antropologica», che costituisce «una specie di contenitore di tutta la sua attività pensante e poetante»[22].

La riflessione sulla patria e sulla nazione va letta tenendo sempre presente la prospettiva poetico-filosofica, dolorosa ma vera, sulla quale si muove e per la quale sono indispensabili le illusioni, l'eroismo e le passioni vive:

> Chi non ha o non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità di entusiasmo, di eroismo, d'illusioni vive e grandi, di forti e varie passioni, chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi non legge o non sente, o non ha mai letto o sentito i poeti, non può assolutamente essere un grande, vero e perfetto filosofo, anzi non sarà mai se non un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa, per diligente, paziente, e sottile, e dialettico e matematico ch'ei possa essere; non conoscerà mai il vero, si persuaderà e proverà colla possibile evidenza cose falsissime ec. ec. Non già perché il cuore e la fantasia dicano sovente più vero della fredda ragione, […] ma perché la stessa freddissima ragione ha bisogno di conoscere tutte queste cose, se vuol penetrare nel sistema della natura, e svilupparlo (*Zib.* 1833-1834).

Egli stesso indica la complessità del rapporto tra i vari elementi della sua espressione poetica e filosofica:

> Si veda quanto sia difficile trovare un vero e perfetto filosofo. Si può dire che questa è la qualità più rara e strana che si possa concepire, e che appena ne sorge uno ogni dieci secoli seppur uno n'è mai sorto. […] È del tutto indispensabile che un tal uomo sia sommo e perfet-

[21] Si veda D'Intino F., *Moralisti greci II: Leopardi, Bruto, Teofrasto, Epitteto*, in Leopardi G., *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, a cura di F. D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012.

[22] Blasucci L., *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi,* cit. pp. 605-606.

to poeta; ma non già per ragionar da poeta; anzi per esaminare da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il *solo* ardentiss. poeta può conoscere. Il filosofo non è perfetto s'egli non è che filosofo […]. La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge; il vero del falso; […] la geometria dell'algebra, della poesia, ec. Tutto ciò conferma quello che altrove ho detto della necessità e dell'immaginaz. al gran filosofo (*Zib.* 1840)[23].

Continuità e mutamento dell'interesse politico

Leopardi, poi, guarda la luna ma non vive sulla luna:

Il gusto decisamente di preferenza che ha questo secolo per le materie politiche, è una conseguenza immediata e naturale, della semplice diffusione dei lumi, ed estinzione dei pregiudizi. Perché quando per una parte non si pensa più colla mente altrui, e […] per l'altra il sapere non è più proprio solamente di pochi, […] allora le considerazioni cadono necessariamente sopra le cose che c'interessano più da vicino, più fortemente […]. L'uomo pregiudicato o irriflessivo, segue l'abitudine, lascia andar le cose come vanno, e perché vanno e sono andate così, non pensa che possano andar meglio. Ma l'uomo spregiudicato e avvezzo a riflettere, com'è possibile che essendo la politica in relazione continua colla sua vita, non la renda l'oggetto principale delle sue riflessioni, e per conseguenza del suo gusto? Nei secoli passati, […] anche gli uomini abili […], della politica conservavano l'antica idea, cioè che stesse bene come stava, e toccasse a pensarvi solamente a chi aveva in mano gli affari […]. Aggiungete che i letterati e i sapienti per lo più vivono in una certa lontananza dal mondo; perciò la politica non toccava il sapiente così dappresso, non gli stava tanto avanti gli occhi, non era in tanta relazione colla sua vita, come ora che tutto il mondo è sapiente, e le cognizioni son proprie di tutte le classi. Del resto, sebbene la morale per se stessa è più importante, e più strettamente in relazione con tutti, di quello che sia la politica, contuttociò a considerarla bene, la morale è una scienza puramente speculativa, in quanto è separata dalla politica: la vita, l'azione, la pratica della morale, dipende dalla

[23] Cfr. anche Leopardi G., *Il Parini, ovvero della Gloria*, cit.

> natura delle istituzioni sociali, e del reggimento della nazione: ella è una scienza morta, se la politica non cospira con lei, e non la fa regnare nella nazione. Parlate di morale quanto volete a un popolo mal governato; la morale è un detto, e la politica un fatto: la vita domestica, la società privata, qualunque cosa umana prende la sua forma dalla natura generale dello stato pubblico di un popolo. Osservatelo nella differenza tra la morale pratica degli antichi e de' moderni sì differentemente governati (*Zib*. 309-311).

Naturalmente Leopardi spregia la politica dei calcoli, la politica "secca", separata dalla natura degli uomini, rispetto alla quale, infatti, propone anche l'applicazione della psicologia. Ama la politica profonda, quella di cui Machiavelli era il fondatore: «Machiavelli fu il fondatore della politica moderna e profonda» (*Zib.* 1858); «Machiavelli è per la politica ciò che Galileo è per la fisica» (*Zib.* 1532). Si potrebbe obiettare che quello riportato sopra sia un pensiero limitato al periodo intorno al 1820. Secondo Sebastiano Timpanaro, ad esempio, Leopardi ebbe un vero interesse per la politica solo fino al 1821-1822; dal '23 al '29 avrebbe conosciuto «una forte diminuzione dell'interesse politico»[24], risvegliatosi negli ultimi anni della sua vita in uno slancio eroico-civile-patriottico, recuperando anche il titanismo di *Bruto*.

> Come si parla da tempo di un passaggio del pensiero leopardiano, da un «pessimismo storico» a un «pessimismo cosmico», così si potrebbe parlare di un «titanismo storico» più vicino alla matrice alfieriana, e di un «titanismo cosmico» che trova la sua espressione compiuta prima nel *Bruto Minore* e, dopo la parentesi "rassegnata" degli anni '24-'27, ha un nuovo slancio e un nuovo arricchimento nell'ultimo Leopardi[25].

Timpanaro scrive anche:

> Questo passaggio al materialismo […] si accompagna per tutto un periodo (all'ingrosso dal '23 al '29 ad una forte diminuzione dell'in-

[24] Timpanaro S., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, a cura di C. Pestelli, saggio introduttivo di G. Tellini, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 131.

[25] Ivi, p. 120.

> teresse politico, a un disimpegno da quella missione di poeta civile a cui il Leopardi non aveva rinunciato fino a tutto il 21. Sono gli anni in cui il Leopardi si sente particolarmente vicino, dapprima a Luciano (e per un breve periodo anche a Platone, non sul piano metafisico, ma ironico-lirico) e poi soprattutto alla filosofia ellenistica. La conversione alla prosa ha precisamente questo significato, di rinuncia all'eroica disperazione e alle magnanime illusioni, di adozione di un atteggiamento rassegnato-ironico di fronte alla realtà[26].

La questione è sottile, perché, pur riconoscendo da una parte la verità di «un atteggiamento rassegnato-ironico di fronte alla realtà», riportato giustamente dal grande studioso, aderendo completamente all'idea di «parentesi rassegnata» si leggerebbe come rassegnato l'impegno di Leopardi rivolto alla nazione, che è sotteso al suo ricercare e forgiare una prosa, una lingua e una letteratura moderna; come pure rassegnato il suo amor patrio, inteso come sentimento intimo e personale legato alla virtù e alla sua idea di gloria, e che invece rimane in lui sempre attivo; «il rifiuto di qualsiasi soluzione accomodante, mistificatrice della realtà non spegne affatto la sua illusione di patria»[27]. Anche quando dispera, torna poi a sperare[28] e a illudersi, giacché la vita è impossibile senza illusioni. Senza illusioni, infatti, non potrebbe mai esistere grandezza né di pensiero né d'azione, e le stesse[29] sono poste alla base della sua idea di patria e di nazione. Per il momento si lascia da parte la lettura di Timpanaro circa l'atteggiamento di Leopardi nei confronti di Platone[30] e della filosofia ellenistica[31].

---

[26] Ivi, p. 131.

[27] Felici L., *L'italianità di Leopardi*, «RISL Rivista internazionale di Studi Leopardiani», 9, 2013, p. 13 (ora in *L'italianità di Leopardi e altre pagine leopardiane*, Lucca, Pacini Fazzi, 2015).

[28] *Zib*. 4145.

[29] *Zib*. 4136.

[30] Pur tenendo nella considerazione che merita il grande Timpanaro, si guarda però con interesse la concezione più problematica di Platone in Leopardi da parte di Cesare Galimberti, Gilberto Lonardi, Antonio Prete, Mario Andrea Rigoni, Massimo Cacciari, Franco D'Intino, Massimo Natale, Alberto Folin.

[31] Per ora ci si limita a Epitteto. Si concorda con Franco D'Intino, *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, cit., p. 166: «Il ritrovato interesse per Epitteto […] non solo non è segno

Leopardi non si riconosce in nessuno degli ambienti politici e culturali del suo tempo, li sottopone però al suo vaglio implacabile[32], senza riuscire ad aderirvi. Anche per carattere e amore di verità, non riesce mai a prendere abiti che non senta suoi. Eppure, a suo modo, partecipa alla tensione dell'identità nazionale e storica che nasce «come sintesi di una "doppia coscienza" paralizzante: coscienza critica della decadenza-arretratezza e coscienza compensatoria di un passato culturale glorioso e di un "primato morale e civile" da conservare e riconquistare»[33]. Leopardi è sempre animato da un desiderio ardente di seguire il vero e insieme la virtù e la gloria ossia illusioni alte che, legate a quella di amor patrio, indirizzano l'agire generosamente. Mai in lui sono segni di vanità individuale[34]. Dal *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani* sappiamo che «l'ambizione, vincolo e sostegno potentissimo della società» una volta era «desiderio di gloria, passione […] troppo nobile, troppo forte e viva perch'ella possa avere luogo nella piccolezza delle idee e delle passioni moderne […] incompatibile colla natura dei tempi presenti», dove l'ambizione genera al massimo l'onore. Leopardi riconosce cioè che l'onore sia illusione molto attiva (ad esempio in Francia e dove esiste una società

di un ripiegamento 'apolitico' […] ma è al contrario indizio di una riconsiderazione più complessa, meno giovanilmente ribellistica e più profondamente filosofica, della politica e dei rapporti tra individuo e mondo moderno; quella stessa che porterà alle riflessioni del *Discorso* sopra i costumi e al complesso intrecciarsi dei progetti paralleli delle *Operette morali* e dei 'Moralisti greci'».

[32] Si veda Ceragioli F., *Palinodia al marchese Gino Capponi*, in Abbruggiati P. (éd), *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presse universitarie de Provence, 2016, pp. 351-368, ora in *Il mito ripensato nell'opera di Giacomo Leopardi*, Atti del convegno internazionale di Aix-en-Provence 5-8 febbraio 2014, a cura di P. Abbruggiati, Milano, Minesis, 2022, pp. 469-493.

[33] Berardinelli A., *L'Italia di sempre e la sconfitta dell'Illuminismo*, in *L'invenzione dell'Italia moderna*, cit. p. XIV. I temi di gloria e virtù e quelli legati agli antichi e moderni sono argomenti problematici sui quali converrà tornare distesamente in altra sede. Qui si farà, a riguardo, solo qualche cenno.

[34] *Zib*. 271, 2156-2157, 4257. Si veda in questo senso Bellucci N., *«Creature d'altra specie». Per un contributo alla definizione del modello leopardiano di magnanimo*, in Folin A., *La prospettiva antropologica*, cit., pp.115-134; Bellucci N., *Il magnanimo felice*, in Idem, *Il «gener frale». Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 115-30.

stretta) e, benché sia «una piccola cosa», tuttavia basta nelle nazioni in cui è presente «a rimpiazzare i principi morali […] perduti presso di loro», producendo «il buon tuono» che porta gli «uomini politi di quelle nazioni» a vergognarsi di fare il male «come di comparire in una conversazione con una macchia sul viso o con un panno logoro o lacero»[35]. L'Italia, oltre a essere priva di ogni fondamento morale manca di ogni vincolo e principio conservatore della società stessa. L'autore ne parla come chi ha ancora il sentimento della gloria in sé e soffre della mancanza che vede in Italia finanche del suo 'nipote' moderno piccolissimo, l'onore.

Non viene meno la constatazione del vero né il dolore, quando riflette sulla nazione che non c'è e la confronta con le altre. È chiaro che il percorso del suo patriottismo avrà un'evoluzione in direzione diacronica (in cui si possono cogliere, tuttavia, elementi perduranti), insieme alla poesia e alla filosofia.

Leopardi fa propria la virtù antica, la gloria e la missione letteraria-civile-politica-patriottica anche prima dell'incontro d'importanza capitale con Giordani (e della lettura imprescindibile, come si sa, di Alfieri); è un sentimento, un'illusione che prende dagli antichi ma, sorprendentemente, in qualche tratto, anche dallo zio Antici[36] (in quest'ultimo caso rovesciando l'influenza fino a farla arrivare al segno opposto) e che conserva talvolta quando sarà diventato 'moderno'. I semi del suo amore della virtù e della gloria si trovano già nelle prime prove di fanciullo, addirittura dal 1809 nei *Versi puerili* al 1812 nelle *Dissertazioni filosofiche*[37] o in

[35] Leopardi G., *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani,* in *TPP,* cit., p. 1014.

[36] Leopardi G., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 227-231. Si veda D'Intino F., *L'oratore senza voce,* in *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 85-91; Timpanaro S., *Classicismo e illuminismo,* cit.; Timpanaro S., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 2008 [1955], pp. 101-102.

[37] Leopardi G., *Dissertazioni filosofiche (1811-1812)*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995.

Pompeo in Egitto o nelle Lettere a Lesbia Cidonia sopra gli Epigrammi del Bettinelli[38]. Nell'*Orazione agli italiani in occasione della liberazione del Piceno* si ravvisano esempi precoci di amor patrio e della gloria, di sentimenti antitirannici e legati all'amore della libertà e al patriottismo, anche se quest'ultimo ancora fortemente misogallico e condizionato dall'ideologia conservatrice che respirava in casa. Nei versi giovanili di *Appressamento della morte* c'è già quella coscienza di sé e un "insolente desiderio di gloria" che diventerà poi «quel fantasma immenso, quella molla onnipotente nella società» *(Zib.* 566*)*.

> Misero 'ngegno non mi die' natura.
> Anco fanciullo son: mie forze sento:
> A volo andrò battendo ala sicura.
>
> Son vate: i' salgo e 'nver lo ciel m'avvento,
> Ardo fremo desio sento la viva
> Fiamma d'Apollo e 'l sopruman talento.
>
> Grande fia, che mi dica e che mi scriva
> Italia e 'l mondo, e non vedrò mia fama
> Tacer col corpo da la morta riva.
>
> Sento ch'ad alte imprese il cor mi chiama.
> A morir non son nato, eterno sono
> Che 'ndarno 'l core eternità non brama[39].

Un riferimento che non deve essere tralasciato per questo discorso è anche la traduzione leopardiana del secondo libro dell'*Eneide*. Come ha notato Luigi Blasucci:

[38] Questa è una rilevazione che si deve a Bollati G., *La "Crestomazia italiana. La prosa" di Giacomo Leopardi,* in *L'invenzione dell'Italia moderna*, con l'introduzione di A. Berardinelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. 43. Già in Leopardi G., *Crestomazia italiana della prosa*, introduzione e note di G. Bollati, Torino, Giulio Einaudi, 1968, e in Bollati G., *Giacomo leopardi e la letteratura italiana*, a cura di G. Panizza, introduzione di L. Blasucci, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

[39] Leopardi G., *Appressamento della morte,* ed. critica a cura di S. Delco-Toschini, Introduzione e commento di C. Genetelli, Roma-Padova, Antenore, 2002, *Canto V,* vv. 40-51.

> Enea combattente senza speranza nell'ultima notte di Troia, che cerca eroicamente la morte nella persuasione della vanità di una causa ormai abbandonata dagli Dei, è forse per Leopardi il primo e più efficace modello di eroe disperato e consapevole: un personaggio destinato a incarnarsi variamente e con diverse gradazioni nella sua poesia (come ci ha insegnato Umberto Bosco, che ha individuato in quell'atteggiamento i tratti del «titanismo») ma più direttamente nelle canzoni, prime fra tutte *All'Italia* e *Bruto minore*[40].

Della riflessione che Leopardi dedica al tema della patria nel periodo compreso fra il 1818 e il 1824 si è occupato di recente, con grande acume, Nicola Feo, il quale ha evidenziato come

> lo scarto anche notevole a cui il patriottismo di Leopardi è soggetto nel corso della sua evoluzione si verifica […] non a livello dei grandi principi filosofici, tendenzialmente stabili in tutto il periodo di cui trattiamo, ma essenzialmente sul terreno della concreta progettualità politica[41].

Proseguendo, l'amor patrio, l'idea di nazione e la stessa idea di politica leopardiana, inscindibile da quella poetico-filosofica, hanno nello *Zibaldone*, prisma nel prisma, il luogo privilegiato della loro teorizzazione, ma sono centrali pure nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani,* senza dimenticare che Leopardi aveva pensato presto a cambiar le armi:

> Così a scuotere la mia povera patria, e secolo, io mi troverò avere impiegato le armi dell'effetto e dell'entusiasmo e dell'eloquenza e dell'immaginazione nella lirica, e in quelle prose letterarie ch'io potrò scrivere; le armi della ragione, della logica, della filosofia, ne' Trattati filosofici ch'io dispongo; e le armi del ridicolo ne' dialoghi e novelle Lucianee ch'io vo preparando[42].

---

[40] Blasucci L., *Una fonte linguistica per i "Canti",* in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, cit., p. 28.

[41] Feo N., *L'Italia di Leopardi fra antropologia e storia (1818-1824)*, in «Italianistica», XXXVIII, 1, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, gennaio/aprile 2009, pp. 33-60.

[42] *Zib.* 1393-1394. Si veda Russo E., *Ridere del mondo,* Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 15-42.

Tornando dunque alla "parentesi rassegnata" del '24-'27 e alla diminuzione dell'interesse politico dal '23 al '29, si potrebbe dire che tutto il periodo della prosa è iuna sorta di preparazione alla battaglia[43], un affilar le armi certo, ma anche già un guerreggiare da parte di Leopardi, in un momento fitto di consigli alla patria. A proposito del *Discorso sopra lo Stato presente dei costumi degl'italiani,* Vitaliano Brancati ha fatto un «parallelo tra questo "piccolo capolavoro" leopardiano e gli scritti di Niccolò Machiavelli, coi quali il *Discorso* può stare alla pari»[44]. Accettare dunque la definizione di parentesi rassegnata del 1824-1827 potrebbe equivalere a definire rassegnati il *Discorso*, le *Operette Morali*, la *Crestomazia* e lo splendente tassello costituito dal progetto leopardiano, proprio di questi anni, dei *Moralisti greci*. Per aggiungere questo tassello, risultano di grande importanza gli studi che Franco D'Intino ha condotto negli anni, convogliati nei *Volgarizzamenti in prosa*[45] perché capaci di fare luce sul fatto che quello dei *Moralisti greci* di Leopardi è un «progetto compatto e ben definito». Ricomponendo il progetto anche nelle sue parti incompiute e distinguendo non più tra testi compiuti e testi frammentari, bensì tra le prose morali edite in vita dall'autore e quelle rimaste inedite[46], D'Intino evidenzia l'intenzione precisa che

[43] La doppia battaglia che secondo Riccardo Bonavita Leopardi combatteva contro la tradizione e contro la modernità: in Barzocchi M. A., *Assedio, prima e dopo la battaglia,* in Bonavita R., *Leopardi, descrizione di una battaglia*, Torino, Aragno, 2012.

[44] Dondero M., *Nota al testo*, in Leopardi G., *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani,* introduzione di M. A. Rigoni, testo critico di M. Dondero, commento di R. Melchiori, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 31-32. Si ricorda anche che a Marco Dondero si deve la datazione del 1824 del *Discorso*.

[45] Leopardi G., *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, edizione critica a cura di F. D'Intino, cit.

[46] «Tale criterio permette di circoscrivere, in una prima sezione del volume, tre scritti – *il Martirio de' Santi Padri*, *l'Impresa di Ciro* (dall'*Anabasi* di Senofonte), e l'*Orazione in morte della imperatrice Elena Paleologina*, di Giorgio Gemisto Pletone. […] Questi tre testi editi, […] segnano dunque i limiti estremi – dal 1822 al 1827- dell'interesse di lunga durata, da parte di Leopardi volgarizzatore, per la prosa greca di carattere morale e storico-morale. Essi sono dunque periferici rispetto al cuore di questa intensa attività traduttoria, costituito da un vero e proprio progetto editoriale, cui Leopardi dava il nome – suggeritogli in verità da Stella – di 'Moralisti greci'»: D'Intino F., ivi, pp. 11-12.

guida Leopardi lungo il tragitto, valorizzando il suo rapporto diretto con gli antichi, come fecondo sotto vari punti di vista, tra cui quello filosofico-poetico e quello etico-politico.

> È questa trasfusione di sangue antico nelle vene di un organismo intellettuale moderno, la cifra segreta del Leopardi volgarizzatore di prose morali greche, il cui percorso si dipana lentamente, in modo complesso e tortuoso, tra la prima partenza da Recanati nel dicembre del 1822 e la vigilia della pubblicazione delle *Operette*, nel 1827, […] un territorio arido e spinoso dal quale scompare quasi del tutto la poesia, sostituita da un arduo esercizio filologico e filosofico di resistenza che prelude alla difficile lotta del fiore del deserto[47].

Sono parole preziose anche ai fini del discorso che si sta facendo perché rafforzano il ravvisamento di un impegno congiunto (*Operette, Moralisti greci* e *Crestomazia,* cui sta vicino sempre lo *Zibaldone* e nel '24 anche il *Discorso*) da parte di Leopardi, proprio negli anni '24-'27. Il fatto che Leopardi si dedichi alla prosa (con le sole eccezioni del magnifico *Coro di morti nello studio di Federico Ruysch*[48] e *Al conte Carlo Pepoli*), dice, con questa azione intellettuale che «prosa e vita civile sono anche per lui, come per i contemporanei d'avanguardia, in un rapporto di stretta interdipendenza»[49]. Tutto il disegno di Leopardi non sarà né compreso né accettato. Sugli esiti sorprendenti della 'calamità' del 1827 si ritornerà. La linea del percorso del patriottismo e dell'interesse per la politica profonda continua*,* fino a giungere alla *Palinodia* e alla *Ginestra.* Come si sa, è evidentissima anche nei *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, nei *Nuovi credenti,* nell'*Epistolario*, rivelando così la sua presenza nell'intera vita e opera di Leopardi.

---

[47] Ivi, p. 14.

[48] Leopardi G., *Operette morali*, a cura di L. Melosi, cit. nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, pp. 356-359.

[49] Bollati G., *La "Crestomazia italiana. La prosa" di Giacomo Leopardi*, cit., p. 24.

Su questi problemi, oltre alla introduzione di Giulio Bollati[50] alla *Crestomazia della Prosa*, si veda anche Massimo Luciani, il quale precisa che «la teoria dei rapporti sociali e politici *precede* logicamente quella della letteratura e del linguaggio, per la semplice ragione che […] è postulato un nesso di causalità che va dalla società e dalla politica alla letteratura e all'espressione linguistica.»[51]. Per nulla rassegnato sembra Leopardi, dunque, teso com'è verso quella costruzione della lingua e letteratura nazionale «dalla quale sola potrebbe aver sodo principio la rigenerazione della nostra patria» *(E*, 1174-1175*)*. Molte sono le tracce convergenti che fanno pensare a una mutazione che porta la politica a un livello sempre più profondo e legato alla poesia, alla filosofia e alla filologia, come il corso di un fiume che, prima impetuoso, si inabissa carsicamente, ma non per questo smette di scorrere, come dimostra il successivo suo riemergere.

Letteratura per la nazione

Leopardi, in relazione alla patria e alla nazione, dedica molti pensieri alla divisione tra politica e poesia, «chi governa non legge poemi» (*Zib*. 3159), e all'efficacia della parola detta, riflettendo sulle orazioni antiche, sui poemi letti ad alta voce e confrontandola ancora con la scarsa possibilità di azione sulla coscienza dei compatrioti:

> È proprio dunque, perché la voce dell'oratore non ha più potere sull'immediato che la scrittura non è in grado di durare e di tramandare i costumi degli uomini (e il Parini lo dimostra […] con crudele analiticità)». […] Tuttavia Leopardi aspira a una lingua e letteratura nazionale e ne ribadisce la necessità anche dopo essersi reso conto che «il modello antico non può funzionare più[52].

[50] *Ibidem.*

[51] Luciani M., *L'Italia ritrovata grazie a un poeta? Politica e forme di governo nel pensiero di Giacomo Leopardi,* in *Leopardi, l'Italia, gli Italiani*, a cura di E. Montali, Roma, Ediesse, 2012. pp. 152-229.

[52] D'Intino F., *L'immagine della voce,* cit., pp. 111-112.

È un moderno singolarissimo Leopardi che ha serbato in sé il cuore di antico e che aspira alla gloria e all'immortalità e non se ne vergogna, proprio perché la sua è un'aspirazione profonda, piena di virtù, di passione e di tensione attiva. Novella Bellucci, facendo riferimento alla *Storia del genere umano,* evidenzia che «con la creazione dei fantasmi delle virtù, – tra i quali Gloria e Amor Patrio – nasce, insieme alla dimensione etica finora assente dal mondo degli umani, la magnanimità»[53]. E Leopardi è, vuole essere e sa di essere un magnanimo. È cosciente anche del fatto che il virtuoso, com'è lui, non sia compreso, anzi, che spesso sia preso per quello che non è «anche dagli altri pochissimi virtuosi (*Zib.*194)», e che per risuscitare le illusioni non basta l'operare del cittadino privato: «Il dare al mondo distrazioni vive, occupazioni grandi, movimento, vita; il rinnuovare le illusioni perdute ec. ec. è opera solo de' potenti» (*Zib.* 194).

Leopardi rimane sempre Bruto, come dice lui stesso nel '32: «Mes sentiments envers la destinée ont été et sont toujours ceux que j'ai exprimés dans *Bruto minore*» (*E*. p. 1913). Ecco perché, per meglio comprendere il poeta e il filosofo, sarebbe bene considerare la sua riflessione politica non come espressione di particolari periodi d'interesse, ma come tensione continua, non solo speculativa ma personale e viva, propria del suo carattere. Se si problematizza l'immagine di Leopardi pessimista, neppure si può rovesciarla nel suo contrario. Infatti, le sue passioni e aspirazioni più radicate e legate all'amor patrio, alla ricerca di una lingua, alla letteratura nazionale e alla ricerca del bene per l'Italia, si muovono in una dimensione di grande amarezza e di scetticismo. Basti pensare all'espressione «degl'italiani d'oggi non parlo, non so ben se ve n'abbia» (*Zib*. 4261) enunciata dopo avere ribadito invece l'essere nazione della Francia e dell'Inghilterra e l'aver loro, a differenza dell'Italia, «stima della propria nazione» (*Zib.* 4261). In Italia, le aspirazioni di Leopardi

[53] Bellucci N., *«Creature d'altra specie»,* cit., pp. 124-125.

sono eroiche quanto più difficili da realizzarsi, stanti le condizioni presenti del Paese «che pur troppo […] non è neppure una nazione, né una patria» (*Zib.* 2065). Osservazioni alle quali si aggiunge la constatazione della passività e dell'inerzia degli italiani (non all'altezza della libertà) e della loro incapacità «di porsi come soggetto della propria storia»[54].

Consapevole della propria invincibile singolarità e dell'impossibile ritorno al tempo delle virtù grandi degli antichi, Leopardi tende per tutta la vita alla cognizione del vero e alla libertà che non è mai nella stasi, lezione che ha assimilato profondamente da Machiavelli. Se la «visione sensistico-esistenziale dell'infelicità umana è già quasi tutta elaborata entro la seconda metà nel 1822»[55], Leopardi, tuttavia, prosegue e non lo ferma neppure la lucida visione dell'«orribile mistero delle cose e della esistenza universale». Anzi, anche se irrimediabilmente mutato dalla acquisizione definitiva che «l'essere dei viventi è in contraddizione naturale essenziale e necessaria con se medesimo»[56], continua in direzione analoga e adopera gli stessi strumenti della filosofia e della ragione, cosciente che «la perfezion della ragione consiste in conoscere la sua propria insufficienza a felicitarci, anzi l'opposizione intrinseca ch'ella ha colla nostra felicità» (*Zib.* 407); strumenti perfezionati con la poesia per raggiungere l'«ultrafilosofia»[57]: una filosofia tutta leopardiana che contiene anche il poetico, dolorosa ma vera, e che oltrepassi se stessa al fine di riportare l'uomo, ormai conscio della necessità di un consapevole autoinganno, a ciò che è irreversibilmente perduto altrimenti, giacché «quello che si è imparato non si dimentica» (*Zib.* 403). Così, «la patria leopardiana è il luogo di accordo finale tra scienza e società da un lato, – scrive Giulio Bollati –e interezza umana dall'altro; è lo

[54] Feo N., *L'Italia di Leopardi fra antropologia e storia* (1818-1824), cit., pp. 33-60.

[55] Blasucci L., *La posizione ideologica delle «Operette morali»*, in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, cit., p. 184.

[56] *Zib.* 4099.

[57] *Zib.* 115.

spazio entro cui tentare in concreto la mutazione di segno, da negativo in positivo della civiltà moderna»[58]. Leopardi

> ubbidisce al fato nazionale e si considera un buon italiano che collabora alla costruzione della patria. Il compito degli uomini di lettere, a partire dall'età giacobina e napoleonica, per tutto il Risorgimento e oltre ancora, è imposto dalla situazione storica con elementare evidenza: dare forma linguistica all'informe materia che vuole esistere come nazione[59].

Leopardi scrive a Giordani: «Chiunque vorrà far bene all'Italia, prima di tutto dovrà mostrarle una lingua filosofica, senza la quale io credo ch'ella non avrà mai letteratura moderna sua propria e non avendo letteratura moderna propria non sarà mai più nazione» (*E*, p. 515). Il compito letterario è perciò già anche un compito politico. L'idea di nazione di Leopardi, infatti, è davvero spesso messa in relazione con il problema della lingua e della letteratura nazionale, alle quali risulta, ancor di più, intrecciata. «Le lingue sono sempre il termometro de' costumi, delle opinioni ec. delle nazioni e de' tempi, e seguono per natura l'andamento di questi» (*Zib.* 1215) e «l'indole della favella è sempre il fedelissimo ritratto dell'indole della nazione» (*Zib.* 1514). Leopardi afferma che, dalla Rivoluzione in poi, l'influenza generale del costume francese in Europa ha mutato l'indole delle lingue colte francesizzandole. E sostiene inoltre che in Europa «si travaglia a richiamar le lingue e le letterature alla loro proprietà nazionale», ma che sarà impossibile conseguire questo obiettivo:

> se ciascheduna nazione non ripiglia il suo proprio costume e carattere; e se noi italiani massimamente (che siamo più soggetti all'influenza, e a pigliar l'impronta straniera, perché non siamo nazione, e non possiamo più dar forma altrui) non torniamo italiani. "Il che dovremmo pur fare: e coloro che ci gridano, *parlate italiano*, ci

[58] Bollati G., *La "Crestomazia italiana. La prosa" di Giacomo Leopardi,* cit. p. 45.
[59] Ivi, p. 6.

> gridano in somma *siate italiani*, che se tali non saremo, parleremo sempre forestiero e barbaro. Ma non essendo nazione, e perdendo il carattere nazionale, quali svantaggi derivino alla società tutta intera, l'ho spiegato diffusamente altre volte (*Zib.* 1515).

Circa gli effetti e l'utilità degli scrittori sulle nazioni, afferma poi che:

> oggi nello stato d'Europa […] non acquista fama grande né durevole quello scrittore il cui nome e scritti non passano i termini del proprio paese. Nè in questa presente condizione di cose può molto e immortalmente giovare alla sua patria chi non viene almeno indirettamente a giovare più o meno anche al resto del mondo civile (*Zib.* 1218).

In una distesa analisi (*Zib.* 3318-3340), Leopardi rileva che la nostra lingua è ferma, non rinnovata, non moderna perché «fermata tra noi la letteratura, fermossi anche la lingua» (*Zib.* 3320). Al contrario, nei «centocinquant'anni dell'immobilità della nostra letteratura», la letteratura francese e quella tedesca sono nate, quella «inglese si è pienamente formata e stabilita» e «il progresso universale della letteratura e delle cognizioni umane ne' centocinquant'anni ultimi è stato così rapido e così grande, ch'egli equivale per così dire a quello fatto per tutti i secoli addietro infino all'epoca nominata». Lo stesso si può dire per la filosofia che, rinata, «fa parere più che pigmea la filosofia di tutti gli altri secoli insieme». Per Leopardi, «l'Italia […] nulla ha fatto per sé» e gli scrittori che ha prodotto che possono meritare il nome di moderni «non sono stati sufficienti né per originalità né per numero, a darle una lingua nazionale moderna, nello stesso modo ch'ei non sono stati sufficienti a fare ch'ella avesse una letteratura moderna nazionale» (*Zib* 3321-3322). Espone allora la propria posizione rispetto a questi problemi:

> Certo è veramente dura e deplorabile oggidì la condizione dell'italiano il quale avesse nella sua mente cose degne d'essere scritte

> e convenienti a' nostri tempi; perocch'egli, anche volendo usare la maggior semplicità del mondo, non avrebbe una lingua naturale in cui scrivere (come l'hanno i francesi ec. atta a potervi subito scrivere, com'ei l'abbiano competentemente coltivata e studiata), nè il modo di bene esprimere i suoi concetti gli correrebbe mai alla penna spontaneo, ma converrebbe ch'egli si fabbricasse l'istrumento con cui significar le sue idee. E d'altronde ella è ben ardua e difficile la condizione di un ingegno quantunque si voglia grande e colto, al quale oltre la grande impresa di ristorare la letteratura italiana, e dare o mostrare all'Italia una letteratura propria moderna, quasi ciò fosse poco, converrebbe in prima necessariamente aprirsi la via col ristorare la lingua italiana e dare all'Italia una lingua nazionale moderna, quasi questa ancora non fosse per se sola un'impresa sufficiente a una vita intera e ad un eccellente ingegno (*Zib*. 3331-3332).

E ribadisce che, nonostante la difficoltà di queste due imprese, quello appena indicato «dovrebb'esser pure necessariamente lo scopo e l'istituto di qualunque letterato italiano degno di questo nome» (*Zib.* 3332). Leopardi fa l'esempio di chi è riuscito in una simile doppia impresa: Dante che mirò a uno scopo preciso, dare una lingua illustre nuova all'Italia, necessaria per «potersi avanzare e ne' costumi e nelle scienze e nelle lettere e nella filosofia» (*Zib*. 3338); «Dante diede l'esempio, aprì e spianò la strada, mostrò lo scopo, fece coraggio e col suo ardire e colla sua riuscita agl'italiani: l'Italia alle altre nazioni» (*Zib.* 3340). Per questo «apparisce più visibilmente che mai quanto debbano a Dante, non pur la lingua italiana come si suol predicare ma la nazione istessa, e l'Europa tutta e lo spirito umano» (*Zib.* 3338). Su tutto il discorso e il legame tra amor patrio, nazione, lingua e letteratura, occorrerà parlare distesamente in altra occasione per quanto è vasto e profondo il tema in Leopardi. Basti pensare, per ora, al fatto che per l'autore «la storia delle lingue è poco meno (per consenso di tutti i moderni e veri metafisici) che la storia della mente umana; e se mai fosse perfetta, darebbe anche infinita e vivissima luce alla storia delle nazioni» (*Zib*. 1134). Per-

ciò «la stessa dottrina leopardiana della letteratura e del linguaggio non è comprensibile senza la ricostruzione della dottrina della politica»[60]. Ancora:

> la nullità politica e militare degl'italiani e spagnuoli ha prodotto il mancar essi di lingua e letteratura moderna dal 600 in qua, ed il mancarne oggi. Essa nullità è cagione che l'Italia e la Spagna abbiano perduto d'allora in poi il loro essere di nazione. Quindi essa è cagione che l'Italia e la Spagna non abbiano, e d'allora in qua, nè letteratura moderna, nè filosofia ec. Esse non hanno lingua moderna propria, perché mancano di propria letteratura e filosofia moderna; ma di queste perché ne mancano? Perché non sono più nazioni; e nol sono, perché senza politica e senza milizia, non influiscono più nè sulla sorte degli altri, nè sulla lor propria, non governano nè si governano, e la loro esistenza o il lor modo di essere è indifferente al resto d'Europa. Quanto al non influir sugli altri nè aver parte agli affari comuni d'Europa, è manifesto (*Zib.* 3858-3859).

Leopardi depreca lo stato attuale della lingua e della letteratura in Italia,

> quella miserabile separazione fra gli scrittori vuotissimi e nulli ma puri, e fra gli scrittori di cose ma barbari […] Disordini […] di tanta difficoltà a ripararli, che io con dolore predico che non se ne verrà certo a capo in questa generazione, e chi sa quando. (Giacché per rimetter davvero in piedi la lingua italiana, bisognerebbe prima in somma rimettere in piedi l'Italia, e gl'italiani, e rifare le teste e gl'ingegni loro, come lo stesso bisognerebbe per la letteratura, e per tutti gli altri pregi e parti di una buona e brava e valorosa nazione; che con questi ingegni, con queste razze di giudizi e di critica, faremo altro che ristaurare la lingua (*Zib*. 798-799).

[60] Luciani M., *L'Italia ritrovata grazie a un poeta? Politica e forme di governo nel pensiero di Giacomo Leopardi,* in *Leopardi, l'Italia, gli Italiani,* cit. pp.157-158. Si veda anche Gensini S., *Linguistica leopardiana. Fondamenti teorici e prospettive politico-culturali,* Bologna, Il Mulino, 1984.

La sua singolarità si evidenzia anche in questo doppio atteggiamento critico, in questa non appartenenza e, meglio di ogni ricognizione nostra sugli esiti della letteratura critica leopardiana circa il problema della sua appartenenza ai Classicisti o ai Romantici, possono, a definire la sua posizione unica, le parole dell'amico Francesco Puccinotti nella lettera del 29 maggio 1826:

> Tu per me sei il sapientissimo degli italiani viventi; e que' pochi che conoscono a fondo l'umana natura da te così bene svelata e dipinta dovranno mitriarti per tale. Però a giudicare delle tue Operette morali non basta essere letterato sterile o poeta; né tu da questi potrai mai aspettarti sinceri encomii; anzi questi meschini badando alle parole più che alle cose ti trincieranno in due parti. I Romantici per quello spesso nominare che tu fai la umana infelicità, e pel novellare simboleggiando ti diranno della loro schiera: i Classicisti staranno al tuo purissimo dialogo e ti diranno loro. E nel mentre che ciascuno di questi poveretti vorrà la tua scorza il novissimo e utilissimo frutto non resterà gustato che da que' pochi che ti ho nominato di sopra (*E.* p. 1169).

Singolarità e Singolarità politica

Certo è che uno slancio potente di libertà e di coscienza della singolarità del suo pensiero, insieme ai segni del suo carattere ardente e magnanimo, al dolore per la condizione presente dell'Italia, percorre tutta la produzione di Leopardi. Questo tratto di singolarità è stato e sarà ribadito più volte qui come tentativo di sottrarre l'insetto Leopardi a un immaginario gigantesco entomologo che ha già davanti a sé tutti i barattoli della politica, della filosofia e dell'ideologia (e della critica), così ben catalogati che non esiterebbe a strappargli (di nuovo, come ha già fatto più spesso nel passato, per la verità) un paio di zampe e almeno due ali per farlo rientrare in quei suoi contenitori appositamente già preordinati sugli scaffali.

Leopardi è un insetto unico, incatalogabile, anche con un certo carattere: accetta, al limite, solo categorie leopardiane. Anche nella sua concezione della politica, anche nella sua azione politica.

Rino Caputo, scrive:

> a Leopardi si lega una valutazione rinnovata e importante del ruolo che la letteratura, e la poesia in particolare, hanno avuto nel processo dell'unificazione italiana. Si tratta di confermare il fatto che la rielaborazione e la rappresentazione simbolica della cultura del passato condiziona il rapporto tra pensiero progettante e azione concreta[61].

Per Leopardi, «la nazione è un bene da ricuperare o da fondare insieme agli altri, dalla lingua al vivere autentico, la cui condizione è che siano tutti in un rapporto di mutua verifica»[62]. Non c'è in lui la immediata coincidenza della volontà singola con la volontà generale, come è in Rousseau. Nell'idea di nazione di Leopardi c'è un principio di individuazione forte, che si fonda sull'amor proprio, «cardine di tutto il suo pensiero anche di quello politico»[63]. Lo stesso Frosini evidenzia «un'originale idea di politica, incentrata sulle passioni, e, in particolare sul desiderio, sull'appartenenza, sull'assuefazione e sull'amor proprio»[64]. Per di più, la via leopardiana alla nazione si basa su un convincimento più efficace di qualsiasi matrice spiritualistica e autoimposta volontaristicamente, poiché ha il suo fondamento nel centro dell'individuo. Di conseguenza, non si può che dissentire dalle parole di Chabod quando liquida sbrigativamente Leopardi sostenendo che:

> questi motivi appaiono anche in un altro altissimo poeta, che neppur egli pensatore politico, ha tuttavia frequenti pensieri di politica, anche se non originali, e degni di osservazione appunto perché sono di un tale poeta: e cioè nel Leopardi[65].

---

[61] Caputo R., *Il contributo di Leopardi al Risorgimento*, in Montali E., *Leopardi, l'Italia, gli italiani*, cit. p. 19.

[62] Bollati G., *La "Crestomazia italiana. La prosa" di Giacomo Leopardi*, cit., p. 45.

[63] Stacchini V. G., *Leopardi politico*, Bari, De Donato, 1974, p. 35.

[64] Frosini F., *Leopardi politico*, Urbino, Isonomia, 2006, p. 5. Si veda anche Aloisi A., *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi,* Pisa, Ets, 2014.

[65] Chabod F., *L'idea di nazione*, Bari, Editori Laterza, 1998, 1961, p. 131.

Proprio Chabod, poi, riduce le idee politiche leopardiane, che schematicamente ferma al 1823, a poche battute «sull'insofferenza della ragione»[66] e a «solo la natura è fonte di grandezza»[67], concludendo che «Trasportato sul piano culturale politico, un simile modo di porre il problema della vita umana, conduce necessariamente agli stessi risultati, già esaminati nel Rousseau, nello Herder, nell'Alfieri»[68] (un esempio di barattoli pronti dell'entomologo). Mentre, Leopardi, pur in rapporto forte con Rousseau, vi si distacca per più punti e profondamente. Allora, a cominciare dal cardine, dal concetto di amor proprio, Rolando Damiani precisa:

> Leopardi tratta come sinonimi «amor proprio» e «amor di se stesso» Rousseau nel *Discorso sull'origine della disuguaglianza* aveva scritto, al contrario, che il «ne faut pas confondre l'amour propre e l'amour de soi-même; deux passions très différentes par leur nature e par leurs effets. L'amour de soi-même est un sentiment naturel qui porte tout animal à veiller à sa propre conservation et qui, dirigé dans l'homme par la raison et modifié par la pitié, produit l'humanité et la vertu. L'amour propre n'est qu'un sentiment relatif, factice et né dans la société…dans notre état primitif, dans le véritable état de nature, l'amour propre n'existe pas»[69].

Per Leopardi, tra l'altro, è inconcepibile una sottomissione, seppur volontaria e nel segno della libertà, a una volontà generale che non può sbagliare. In lui, il convincimento individuale che orienti il cittadino al bene della nazione è analizzato in modo diverso da Rousseau. Di nuovo, è in primo piano la singolarità di Leopardi che consiste anche, come osserva Tatiana Crivelli, nella sua capacità «di plasmare ogni materia che gli passi per mano, appropriandosene in

[66] Ivi, p. 132.
[67] *Ibidem.*
[68] *Ibidem.*
[69] Damiani R., *Commento*, in Leopardi G., *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, III, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1997, p. 3284.

modo originale»[70]. Solo l'analisi del rapporto con Rousseau, della lettura che ne fa Leopardi, delle differenze sulla religione e sul Cristianesimo, dell'articolazione della volontà individuale con la volontà generale, e di altri grandi problemi dell'«l'incontro-scontro con Rousseau»[71] (messo in nuova luce e arricchito notevolmente da Maria De Las Nieves Muñiz Muñiz) richiederebbe un discorso a parte. E mancherebbe ancora il confronto con Herder e Alfieri.

Chabod sembra fermo alla concezione critica di Leopardi pre-filosofo, mostrando di avere una visione riduttiva della concezione da parte sua della lingua, della letteratura e della vita di società francese[72].

Invece Leopardi, dimostrando una notevole capacità di evoluzione del proprio pensiero (tanta strada ha fatto dall'originario misogallismo) indica, nonostante rimangano tracce dell'antica antipatia, una forte considerazione e il riconoscimento alla Francia di essere una nazione, una patria (*Zib.* 4179), per la presenza della conversazione e della società, inesistenti in Italia. Anche il giudizio di Chabod circa le considerazioni sulla lingua francese in Leopardi è alquanto sommario[73]. Si può seguire uno dei lunghi ragionamenti (*Zib*. 3318-3340) sul problema delle letterature e delle lingue nazionali, completo della sensazione di Leopardi secondo la quale dalla Francia sarebbe derivato un nuovo Risorgimento (*Zib*. 1078), seppur debole (causato dalla Rivoluzione francese, verso la quale mantiene uno sguardo profondo e articolato). E si può aggiungere a queste parziali considerazioni, almeno per adesso, anche il riconoscimento che Leopardi riservava alla Francia sulla libertà:

---

[70] Crivelli T., *La biblioteca esplosa, ovvero di Giacomo Leopardi "puer eruditus",* in Aa.Vv. *Giacomo dei libri*, a cura di F. Cacciapuoti, Milano, Mondadori Electa, 2012. p. 83.

[71] Muñiz Muñiz De Las Nieves M., *Il Rousseau di Leopardi: tracce di lettura in* Giacomo dei libri. *La Biblioteca Leopardi come spazio delle idee*, a c. di F. Cacciapuoti, Milano, Electa, 2012, pp.127-149, p. 143.

[72] Chabod F., *L'idea di nazione*, cit., p. 133.

[73] *Ibidem.*

> Le Filippiche di Cicerone, […] sono l'ultimo monumento della libertà antica, le ultime carte dov'ella sia difesa e predicata apertamente […] D'allora in poi la libertà non fu più l'oggetto di culto pubblico, né delle lodi, e insinuazioni degli scrittori (non solo romani, ma quasi possiamo dire di qualunque nazione, se non de' francesi ultimamente. E infatti colla libertà romana spirò per sempre la libertà delle nazioni civilizzate) (*Zib*. 459).

Come pure il fatto che la Francia ha spirito nazionale e che i francesi siano pronti a fare "sacrifizi" «per conservarsi nazione, e per non dipendere dallo straniero» tanto che «quella nazione, sebbene così colta ed istruita (cose contrarissime all'amor patrio), tuttavia serba ancora, forse più che qualunque altra, la sembianza di nazione» (*Zib*. 925). Anche questo discorso è molto più vasto e complesso. E si lega all'«attenzione riservata alle nazioni d'Europa»[74], come scrive Fiorenza Ceragioli nel suo saggio sulla famiglia europea.

La mancata comprensione degli elementi originali dell'idea di nazione di Leopardi da parte del grande storico dimostra un'altra volta l'impossibilità di scindere il pensiero politico, che risulterebbe altrimenti opaco, da quello filosofico e poetico. L'ambiente teorico nel quale Leopardi colloca l'amor di patria e l'idea di nazione non è aderente, infatti, a nessuna scuola in modo pedissequo, ma esprime nient'altro che l'esser parte del sistema leopardiano. Questo deve essere esteso anche ai pensatori, ai filosofi, ai poeti che egli ha amato ed esaminato[75] e ai quali, come direbbe, si è "assuefatto" conservandone una traccia personalissima, mutata e sincretica[76], come il

[74] Ceragioli F., *La «famiglia» europea nello Zibaldone di pensieri,* in *Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto,* cit.

[75] Omero, Socrate, Isocrate, Senofonte, Aristotele, Platone, Teofrasto, Cicerone, Lucrezio, Virgilio, Orazio, Plutarco, Epitteto, Luciano, Longino, Dante, Petrarca, Machiavelli, Guicciardini, Tasso, Locke, Leibnitz, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Condillac, D'Alembert, Vico, D'Holbach, Alfieri, Volney, Madame de Staël, solo per citarne alcuni.

[76] Cfr. *Zib*. 4190: «Concordanza delle antiche filosofie pratiche (anche discordi) nella mia; p.e. della Socratica primitiva, della cirenaica, della stoica, della cinica, oltre l'accademica e la scettica ec.» (Bologna 1. Agosto, Giorno del Perdono. 1826).

suo amato Cicerone, padre delle illusioni leopardiane[77]. Le osservazioni e gli avvertimenti di Luigi Blasucci spingono a non usare superficialmente il «gioco mimetico»[78]. Infatti, Leopardi è una singolarità profondissima, prisma formatosi con una naturale e allo stesso tempo ragionata immersione in assuefazioni indagate e scelte. Ha sempre amato i "singolari dall'altra gente" che ha cercato nei secoli. Interlocutori in cui riconoscendosi trovava conforto e correva più velocemente dentro sé stesso[79]. Sceglie i singolari nei loro tempi come lui è singolare nel proprio (Socrate, Isocrate, Teofrasto, Cicerone, Bruto, Marco Aurelio, Machiavelli, Tasso, Rousseau, Alfieri, Madame de Staël) e si identifica rispecchiandosi in ognuno di loro. È un singolare di singolari che interroga e abita, senza però perdere mai la singolarità propria, formata e conquistata percorrendo e incarnando le singolarità che sente più vicine. Ultramoderno che ha serbato un cuore di antico (non degli antichi in generale ma di questi antichi della singolarità in particolare), per una via di piacere e di dolore conquista la propria singolarità, che già aveva, del resto, per riconoscere e sceglierne altre per perfezionarsi man mano. Laura Melosi scrive che:

> Il più riconoscibile *alter ego* leopardiano è, come si sa, Filippo Ottonieri, dal quale conviene partire per svolgere qualche riflessione sulla civiltà nel secolo di Leopardi. Individuo "singolare dall'altra gente", nel senso petrarchesco di diverso e dunque isolato, Ottonieri esamina la società in cui vive dall'osservatorio dislocato e niente affatto fantastico di Nubiana in Valdivento, ed è esattamente quanto avrebbe dovuto fare l'*hermite des apennins*, il corrispondente dal romitorio appenninico che Giovan Pietro Vieusseux vagheggiava

[77] Cfr. *Zib*. 22, *Zib.* 318, qui a Teofrasto e a Cicerone accosta Rousseau e Madame de Staël: «Così si vede che appunto chi conosce e sente più profondamente e dolorosamente la vanità delle illusioni, le onora e desidera e predica più di tutti gli altri, come Rousseau, la Staël ec.»; *Zib*. 325; *Zib*. 424: «inutili sforzi di Cic. nelle Filippiche di richiamare le illusioni come illusioni, non più come verità, perché tali non erano più credute».

[78] Blasucci L., *Giulio Bollati «leopardiano»*, in *Giulio Bollati e la letteratura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. XVI.

[79] *Zib.* 74.

per la sua "Antologia" e prospettava a Leopardi nel 1826, all'atto di pubblicare nella rivista un primo saggio delle *Operette morali* [80].

Leopardi (Bruto-Ottonieri-Amelio-Tristano-Eleandro-Galantuomo-Machiavello-Dedalo) che visse nel periodo di trasformazione del principio di legittimità del potere, non fu mai indifferente ai destini della sua patria. Tutto ciò emerge in ogni sua traccia scritta, persino nell'epistolario che non è solo privato perché Leopardi si sorvegliava sempre ed era cosciente che ogni suo scritto poteva essere letto. Si osservano i ritorni, le auto periodizzazioni delle svolte che per primo lui stesso rivela, ma si nota anche che Leopardi, a ogni svolta, cambia le armi, rendendosi capace di sorprendere sempre; per esempio, quando il 4 dicembre del 1830 da Firenze scrive al padre: «Ho 12 case di conoscenti e di amici dove passar delle ore. Quando non potrò uscire, avrò gente che verrà a farmi compagnia» (*E.* p. 1765). L'immagine di Leopardi perduto solamente nei libri, perciò, non gli rende giustizia. Nel suo ricchissimo epistolario sono evidenti l'attenzione per gli altri, la capacità di comprensione, le tracce di appassionate e varie conversazioni personali. Sapeva essere arguto e simpatico; riteneva che la capacità di profonda e leale amicizia fosse uno dei segni più importanti della virtù personale. La sua convinzione si basava sul concetto ripetutamente espresso nello Zibaldone che «la virtù non è altro che il contrario dell'egoismo, principale ostacolo dell'amicizia» (*Zib*. 1725). Novella Bellucci mette in evidenza che:

> andrebbero tenute presenti molte delle relazioni che segnarono non superficialmente la vita del poeta (pensiamo al medico Francesco Puccinotti, pensiamo al giovane Antonio Papadopoli.) Relazioni che per la loro ricchezza e per la loro intensità rendono a dir poco assurda l'immagine della misantropia leopardiana[81].

---

[80] Melosi L., *Socrate, Momo, Tristano. Considerazioni sulla civiltà nelle* Operette morali, in Montali E., *Leopardi, l'Italia gli italiani*, Roma, Ediesse, 2012, pp. 25-26. Si veda anche Fenoglio C., *Leopardi moralista,* Venezia, Marsilio, 2020.

[81] Bellucci N. (a cura di), *G. Leopardi e i contemporanei: testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta,* Milano, Ponte alle Grazie, 1996, p.107.

Pare che, oltre ai rapporti epistolari, in cui molti richiedevano la sua presenza e la sua conversazione, Leopardi ricevesse spesso visitatori e richieste di incontri[82]. Si potrebbe dire che c'è un'altra parte dell'*Epistolario*, quella non scritta, quella orale delle conversazioni cui tanto spesso si rimanda e che hanno un segno oltre che intimo, culturale, sovente e talvolta politico. Come pure c'è un riferimento al non poter dire, alla censura, che è evidenziato nell'*Epistolario* da questo forte desiderio orale e di libertà, d'incontrarsi e poter comunicare liberamente. Anche la sua corrispondenza, come tutte le altre parti dell'opera che costituiscono il prisma Leopardi (e che sono esse stesse tutte prismatiche), rivela l'attenzione acuta per tutto ciò che lo circonda e l'impegno di comprensione profonda degli uomini e delle cose. Leopardi osserva con viva attenzione il proprio tempo. Sono anni storicamente straordinari, quelli che coincidono con la sua esistenza biologica, di cui dimostra di intuire gli snodi fondamentali. Espressione, anche questa, del suo genio, poiché è difficile un'analisi tanto lucida del tempo in cui si vive. Sono anni che hanno dato una svolta ulteriore alla modernità. La Rivoluzione americana, la Rivoluzione francese, la Rivoluzione industriale, l'ascesa di Napoleone, le Repubbliche giacobine in Italia, col conseguente sviluppo importantissimo della stampa, la Rivoluzione di Napoli, la diffusione delle società segrete, la Restaurazione, i moti del 1820-1821 e del 1830-1831, l'indipendenza della Grecia. Questi avvenimenti di straordinaria importanza rappresentano anche, e forse soprattutto, un radicale cambiamento della mentalità cui Leopardi riserva un particolare interesse dimostrando lungimiranza e capacità di interpretare o persino anticipare i tempi. Della storia delle idee[83]

[82] Blasucci L., *Leopardi a Pisa*, in *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011. p.89 anche in *Le città di Giacomo Leopardi*, Leo S. Olschki Editore, 1987, con il titolo *Leopardi e Pisa*. Sul soggiorno di Leopardi a Pisa si veda anche il catalogo a cura di F. Ceragioli, *Leopardi in Pisa*, Milano, Electa, 1998, Fiorenza Ceragioli organizzò nel bicentenario della nascita un'importante mostra di cui il catalogo reca una testimonianza ricca per materiali e contributi.

[83] Gentili S., *Esilio e amor di patria: due "miti" nella storia leopardiana delle idee*, in

e della storia della mentalità, Leopardi sembra essere infatti uno straordinario precursore. L'ipotesi è almeno in parte giustificata dal suo interesse per l'analisi di grandi problemi, come l'idea e il sentimento di nazione che si andavano proponendo in forma nuova, definendosi in senso moderno proprio in quegli anni e la cui gestazione coincide con l'arco della sua breve vita. Pone attenzione psicologica oltre che filosofica e persino morale e antropologica ai moventi dei governanti, del popolo, dei tiranni. Fa pensare alle riflessioni che più di un secolo dopo avrebbe fatto Marc Bloch sull'identificazione uomo-storia: «il buono storico somiglia all'orco della fiaba: là dove fiuta carne umana, là sa che è la sua preda»[84]. A Leopardi interessa l'uomo, considerato nel complesso delle attività che hanno come termine di riferimento la *polis*, lo stato, la società. Gli interessa lo studio dell'uomo, inserito nel proprio tessuto culturale, sociale, politico e della relazione tra gli uomini nel tempo. Riconosciuta ormai la qualità antropologica del pensiero leopardiano, nel rileggere alcuni suoi passi, ci si può spingere dunque a ritrovare la definizione di alcuni caratteri costanti o di lunga durata della società e delle sue diverse componenti, oggetto di ricerca anche da correnti storiografiche successive all'epoca di Leopardi.

Bibliografia d'autore

Appressamento della morte, ed. critica a cura di S. Delco-Toschini, Introduzione e commento di C. Genetelli, Roma-Padova, Antenore, 2002.

Canti, a cura di L. Blasucci, Fondazione Pietro Bembo, Milano, Ugo Guanda, 2019.

Crestomazia italiana della prosa, introduzione e note di G. Bollati, Torino, Giulio Einaudi, 1968.

«La letteratura italiana e l'esilio», Bollettino di italianistica, Roma, Carocci editore, n.s., anno VIII, n.2, 2011.

[84] Bloch M., *Apologia della storia o Mestiere di storico,* Torino, Einaudi, 1969. p. 41.

Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani, introduzione di M. A. Rigoni, testo critico di M. Dondero, commento di R. Melchiori, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, febbraio 1998.
Dissertazioni filosofiche (1811-1812), a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995.
Epistolario, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
Operette morali, a cura di L. Melosi, Milano, BUR, 2008.
Storia della astronomia dalla sua origine fino all'anno MDCCCXII, Milano, Book time, 2008.
Tutte le poesie e tutte le prose e lo Zibaldone, a cura di L. Felici ed E. Trevi, Roma, Newton Compton, 2013.
Volgarizzamenti in prosa 1822-1827, edizione critica a cura di F. D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012.
Zibaldone di pensieri, a cura di G. Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991.
Zibaldone di pensieri, a cura F. Ceragioli e M. Ballerini, Bologna, Zanichelli, 2009.
Zibaldone, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, III, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1997.

Bibliografia critica minima

Agamben G., *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*, Milano, Nottetempo, [2008] 2010.
Aloisi A., *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Ets, Pisa 2014.
Anselmi G. M., *L'immaginario e la ragione*, Carocci, Roma 2017.
Balzano M., *Gli assurdi della politica. Odio e amore nel pensiero di Leopardi*, Milano, Unicopli, 2014.
Bellucci N., *Il «gener frale». Saggi leopardiani*, Marsilio, Venezia 2010.

Bellucci N., *Leopardi e i contemporanei: testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Milano, Ponte alle Grazie, 1996, p.107.
Berardinelli A., *L'Italia di sempre e la sconfitta dell'Illuminismo*, in *L'invenzione dell'Italia moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, p. XIV.
Biscuso M., Gallo G., *Leopardi antitaliano*, Roma, Manifestolibri, 1999.
Blasucci L., *Giulio Bollati «leopardiano»*, in *Giulio Bollati e la letteratura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. XVI.
Blasucci L., *Leopardi a Pisa*, in *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011.
Blasucci L., *Su una famosa pagina dello Zibaldone: il giardino malato (4174-77),* in Muñiz De Las Nieves M. (a cura di)*, Lo Zibaldone di Leopardi come ipertesto,* Atti del Convegno internazionale Barcellona, (Universitat de Barcelona 26-27 ottobre 2012), a cura di Firenze, Leo S. Olschki Editore, MMXIII.
Blasucci L., *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.
Bloch M., *Apologia della storia o Mestiere di storico,* Torino, Einaudi, 1969.
Bollati G., *Giacomo Leopardi e la letteratura italiana*, a cura di G. Panizza, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
Bollati G., *La "Crestomazia italiana. La prosa" di Giacomo Leopardi,* in *L'invenzione dell'Italia moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.
Bonavita R., *Leopardi, descrizione di una battaglia*, Torino, Aragno, 2012.
Bruni R., *Orbite clandestine: Leopardi nella cultura filofica anti-idealistica in Leopardi e la cultura del Novecento*, modi e forme di una presenza, Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017), a cura di M. V. Dominioni e L. Chiurchiù, Firenze, Leo S. Olschki, 2020.
Ceragioli F., *La «famiglia» europea nello Zibaldone di Pensieri*, in *Lo «Zibaldone» di Leopardi come ipertesto*. Atti del Convegno

internazionale, Barcellona, Universitat de Barcelona, 26-27 ottobre 2012, a cura di M. de las Nieves Muniz Muniz, 2013.
Ceragioli F., *Palinodia al marchese Gino Capponi*, in Abbruggiati P. (éd), *Le mythe repensé dans l'œuvre de Giacomo Leopardi*, Aix-en-Provence, Presse universitarie de Provence, 2016, pp. 351-368, ora in *Il mito ripensato nell'opera di Giacomo Leopardi*, Atti del convegno internazionale di Aix-en-Provence 5-8 febbraio 2014, a cura di P. Abbriggiati, Milano, Mimesis, 2022.
Chabod F., *L'idea di nazione*, Bari, Editori Laterza, 1998, 1961.
Crivelli T., *La biblioteca esplosa, ovvero di Giacomo Leopardi "puer eruditus",* in Cacciapuoti F. (a cura di), *Giacomo dei libri*, Milano, Mondadori Electa, 2012.
D'Intino F., *L'amore indicibile*, Venezia, Marsilio, 2021.
D'Intino F., *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 85-91.
D'Intino F., *Moralisti greci II: Leopardi, Bruto, Teofrasto, Epitteto*, in Leopardi G., *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827*, a cura di F. D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012.
Damiani R., *Commento*, in Leopardi G., *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, III, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1997.
Deleuze G. e Guattari F., *Rizoma, Millepiani,* I, Roma, Castelvecchi, 1997.
Dondero M., *Leopardi e gli italiani. Ricerche sul «Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani»*, Napoli, Liguori, 2000.
Dondero M., *Nota al testo*, in Leopardi G., *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'italiani,* Milano, Rizzoli, 1998.
Felici L., *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
Felici L., *L'italianità di Leopardi*, «RISL Rivista internazionale di Studi Leopardiani», 9, 2013 (ora in *L'italianità di Leopardi e altre pagine leopardiane*, Lucca, Pacini Fazzi, 2015).
Fenoglio C., *Leopardi moralista*, Venezia, Marsilio, 2020.
Feo N., *L'Italia di Leopardi fra antropologia e storia (1818-1824)*,

in «Italianistica», XXXVIII, 1, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, gennaio/aprile 2009, pp. 33-60.
Folin A., *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, (Recanati 23-26 settembre 2008), Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2008.
Frosini F., *Leopardi politico*, in «Isonomia», Bergamo, Pesenti, 2006.
Gaiardoni C. (a cura di), *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, Atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani, (Recanati 23-26 settembre 2008), prefazione di F. Corvatta, Firenze, Olschki, 2010.
Gensini S., *Linguistica leopardiana. Fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, Bologna, Il Mulino, 1984.
Gentili S., *Esilio e amor di patria: due "miti" nella storia leopardiana delle idee*, in «La letteratura italiana e l'esilio», Bollettino di italianistica, Roma, Carocci editore, n.s., anno VIII, n.2, 2011.
Montali E. (a cura di), *Leopardi, l'Italia, gli Italiani*, Roma, Ediesse, 2012.
Ottoline M., *The Early Memories*, London, Faber & Faber, 1963.
Prete A., *Il pensiero poetante*, Milano, Feltrinelli, [1980] 2006.
Rigoni M. A., *Il pensiero di Leopardi*, Prefazione di E. M. Cioran, Nota di R. Bruni, Torino, Aragno, 2015.
Russell B., *Autobiografia*, Milano, Longanesi, 1969.
Russell B., *Il Potere*, Milano, Feltrinelli, 1967.
Russell B., *L'impulso della scienza sulla società*, Milano, A. Martello editore, 1970.
Russo E., *Ridere del mondo*, Bologna, Il Mulino, 2017.
Singh G., *Leopardi e l'Inghilterra*, Firenze, Le Monnier, 1968.
Stacchini V. G., *Leopardi politico*, Bari, De Donato, 1974.
Timpanaro S., *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, a cura di C. Pestelli, saggio introduttivo di G. Tellini, Firenze, Le lettere, 2011.
Timpanaro S., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 2018.

“Il sugo della storia”. Alessandro Manzoni fra scelta cattolico-liberale e impegno risorgimentale

Rino Caputo con la collaborazione di Luigi Bianco

Un «capo» a bassa voce: il laico Manzoni

Per tracciare la figura di Alessandro Manzoni e la rilevanza della sua Opera all’interno del panorama risorgimentale, è possibile ritornare alla lezione di Francesco De Sanctis, il quale, nella sua ben nota disamina, indica quali punti di riferimento da un lato Mazzini e la scuola democratica[1], quest’ultima comprendendo i componenti del radicalismo democratico, fra cui Garibaldi, il primo Carducci, Stefano Pirandello senior e Francesco Crispi, corrente che avrà un proprio sviluppo e giungerà a quelli che saranno considerati gli eroi del Risorgimento, come Carlo Pisacane e persino, per certi aspetti, il federalista Cattaneo[2]; dall’altro, come indica il titolo di un volume della *Storia della letteratura italiana del secolo xix*, Manzoni e la scuola cattolico-liberale[3]. L’accostamento fra le due «scuole», ai cui vertici sono poste personalità tanto diverse fra loro, mostra tuttavia una certa disomogeneità: da un lato vi è la presenza d’un uomo militante, un vero e proprio agitatore politico, dall’altro un uomo di lettere che, per ragioni e professionali e caratteriali o, per certi aspetti, attinenti a sue

[1] Il riferimento è ovviamente a De Sanctis F., *Mazzini e la scuola democratica*, in Idem, *Opere*, vol. xii, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Torino, Einaudi, 1961.

[2] Sul rapporto Mazzini-De Sanctis, cfr. Schettino M., *Critica letteraria e impegno civile da Giuseppe Mazzini e Francesco De Sanctis*, in «Italianistica», vol. 40, n. 2, maggio-agosto 2011, pp. 57-66.

[3] De Sanctis F., *Letteratura italiana del secolo xix. La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, in Idem, *Opere*, vol. xi., cit.

peculiarità psicofisiche, è molto distante da questa immagine. Eppure, ed è possibile concordare con tale posizione, per De Sanctis Manzoni, tentando di fatto di unire la sensibilità religiosa a idealità liberali, si configura come capo d'un movimento che, distaccando il cattolicesimo dalla cosiddetta alleanza trono-altare invocata e in qualche modo ricomposta nel periodo della Restaurazione, porta la religiosità cattolica nel campo del liberalismo, motivo su cui molto insisteranno le riletture e reinterpretazioni del movimento risorgimentale da parte di esperienze e studi successivi[4].

Ripercorrere alcuni aspetti della biografia e delle opere di Manzoni ci consente di comprendere meglio le ragioni che conducono De Sanctis a indicare lo scrittore milanese nel ruolo di guida quantomeno politico-culturale d'una corrente in rapida formazione, a discapito di una personalità in tal senso titolata come il conte di Cavour, anch'egli cattolico-liberale e per di più Presidente del Consiglio del governo sabaudo. Un primo punto centrale di questo percorso è fissato in quella che è conosciuta, anche per tradizione scolastica, come «conversione religiosa»: nel 1810 Manzoni, soffrendo nei luoghi pubblici e frequentati d'una forma psicopatica agorafobia, dopo essere incorso in una folla in tumulto nello spazio antistante alla chiesa di Saint-Roch a Parigi, è còlto da una crisi tale da comportare una revisione radicale nella sua esistenza; la folgorazione della fede che lo coglie in un momento per lui concitato inevitabilmente muta il suo *modus vivendi et cogitandi* in maniera non dissimile, per trovare illustri precedenti, a quanto narra nelle *Fam*. IV, 1 il Petrarca rispetto all'esperienza al culmine dell'ascesa

[4] Come, ad esempio, la critica marxiana alla «rivoluzione liberal-borghese», secondo la quale il Risorgimento apparterrebbe alla fase di presa di potere della borghesia a discapito del proletariato, trattenuto ancora in condizioni di sfruttamento e asservimento. In questo senso, il Risorgimento dal punto di vista dell'elaborazione marxiana è una rivoluzione passiva, una «rivoluzione senza rivoluzione», quindi mancata. Per una visione d'insieme a partire dalle letture marxiane, cfr. Macry P., *Masse, rivoluzione e Risorgimento. Appunti critici su alcune tendenze storiografiche*, in «Contemporanea», vol. 17, n. 4, ottobre-dicembre 2014, pp. 673-690.

al Monte Ventoso, citando a sua volta il passo archetipico delle *Confessioni* di Agostino, l'ottavo capitolo in cui, nell'orto dell'amico Alipio, il protagonista sente una voce d'angelo invocare «*tolle lege*, *tolle lege*», ed egli esegue, apre le Scritture e legge un passo tanto decisivo che «*Nec ultra volui legere nec opus erat*»[5].

Tuttavia, fuori da semplificazioni manualistiche, è possibile individuare delle tappe precedenti cruciali – per quantità di stimoli, poi rielaborati nella sfera della fede – nella formazione dell'impegno manzoniano, il quale si configura sempre più, nel seguirne gli sviluppi futuri, come interconnessione, percepita come necessaria ma difficile, fra idealità religiose e politico-civili, da perseguire con ogni mezzo a lui congeniale tanto da tentare diverse prove fino all'incrinatura, poi la frattura definitiva del 1840. Ma è d'uopo compiere un passo indietro: nel marzo 1805, con la morte dell'amante della madre, Carlo Imbonati, da cui l'eponimo carme, è possibile stabilire il primo testimone.

L'Imbonati, allievo di Giuseppe Parini, compagno di Giulia Beccaria e, potremmo dire, padre putativo del giovane Alessandro, si era stabilito nella Parigi delle glorie e dei fasti dell'impero napoleonico non ancora piegato dagli insuccessi militari, che giungeranno solo qualche anno più tardi, nel 1813 a Lipsia e nel 1815 a Waterloo. I due nobili amanti frequentano i salotti più *à la page* della città, i quali consentiranno a Manzoni, dopo il trasferimento a Parigi pochi mesi dopo la morte dell'Imbonati, di conoscere e frequentare gli *idéologues* francesi[6], un gruppo di intellettuali, studiosi o storici del pensiero che vivevano una sorta di auto-emarginazione piuttosto tollerata nella Parigi contrassegnata dal potere napoleonico, dissenzienti che tuttavia fruiscono della qualità di vita parigina e che alimentano quei salotti dai

[5] Il passo evangelico letto da Agostino è il seguente: «*Non in comessationibus et ebrietatibus, non in cubilibus et impudicitiis, non in contentione et aemulatione, sed induite Dominum Iesum Christum et carnis providentiam ne feceritis in concupiscentiis*», tratto da Rm, 12.13 sgg; cfr. *Conf*, 8, 29.

[6] Cfr. il sempre valido De Robertis D., *Manzoni tra meditare e sentire*, in Idem, *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974, pp. 255-275.

quali, nel periodo di Restaurazione dopo il 1816, giungeranno personalità di notevole spessore, fra cui Madame de Staël e Chateaubriand.

La morte dell'Imbonati, e ancor più la disperazione della madre, colpisce il giovane Manzoni. Anch'egli era, a suo modo, un *idéologue*, un illuminista ateo che, tuttavia, aveva definito una morale laica, un complesso di valori non legati all'aspetto fideistico della religione ma che potevano essere considerati una misura di comportamento coerente nella vita individuale e sociale. Manzoni, affascinato da tale architettura valoriale, compone l'ode di cui celebri sono i versi dettati dall'Imbonati visitato in sogno:

> «Sentir», riprese, «e meditar: di poco
> Esser contento: da la meta mai
> Non torcer gli occhi: conservar la mano
> Pura e la mente: de le umane cose
> Tanto sperimentar, quanto ti basti
> Per non curarle: non ti far mai servo:
> Non far tregua coi vili: il santo Vero
> Mai non tradir: né proferir mai verbo,
> Che plauda al vizio, o la virtù derida»[7].

Il dialogo si configura quasi come un passaggio di consegne, e ben si delinea, sia pure in modo illuministicamente laico, una condotta di vita auto-imposta, coerente e per certi aspetti rigorosa che l'Imbonati allievo del Parini, erede della maggiore tradizione poetica e civile lombarda[8], concede al giovane poeta. Da notare l'uso insistente di infiniti iussivi che ben dirigono il discorso secondo una direzione sentenziosa, e che dunque consentono di estrapolare e fermare brevi frasi gnomiche quasi a formare, prese nell'insieme, un preciso manifesto morale.

---

[7] Manzoni A., *In morte di Carlo Imbonati* [1806], in Idem, *Tutte le poesie*, a cura di L. Danzi, Milano, BUR, 2021[4], pp. 249-250.

[8] Sui rapporti tra Manzoni e la tradizione poetica e civile, cfr. AaVv, *Immaginare e costruire la nazione. Manzoni da Napoleone a Garibaldi*, a cura di L. Danzi e G. Panizza, Milano, Il Saggiatore, 2012.

L'*humus* culturale in cui cresce e si forma, insieme ai continui stimoli che fanno breccia nel poco più che ventenne Manzoni, senza dubbio preparano gli esiti successivi, tanto da poter riconoscere nella conversione un catalizzatore, nel nuovo *habitus* religioso, di temi e riflessioni già in essere, o ancora un crocevia cui giungono i primi passi poetici già riconosciuti dagli intellettuali coevi: il giovanissimo Manzoni si rivela un poeta morale, per certi aspetti gnomico-sentenzioso, con accenti notevoli di moralismo legato allo sdegno rispetto alle incoerenze della realtà. Non è un caso, dunque, che i componimenti giovanili siano da un lato i *Sermoni*, e già la forma è legata al genere sentenzioso-moralistico, dall'altro l'idillio *L'Adda*[9].

Si è poco osservata la qualità primigenia del primissimo Manzoni, che pure sembra smarrirsi, insieme ai suoi amici, nel «ridotto» della Scala a giocare d'azzardo, quasi emblema del giovane romantico. Sono gli anni della piena realtà napoleonica, il culmine del potere del generale còrso; Manzoni, pur abbandonandosi ai piaceri giovanili, non cessa di tentare la via poetica, e già Vincenzo Monti coglie immediatamente il valore del poeta in erba, sebbene si lamenti della corsa dietro alle illusioni dei giochi e dei piaceri.[10] Eppure, proprio gettare una luce sulle frequentazioni di questo periodo aiuta a comprendere i legami, dati anche dalla giovinezza spensierata, fra Manzoni e quegli amici che avranno una parte importante nei primordi dell'attività risorgimentale, amici

[9] Per cui si rimanda a Favaro F., *Un omaggio poetico a Monti:* L'Adda *di Manzoni*, in «Lettere italiane», vol. 56, n. 1, gennaio-marzo 2004, pp. 105-121.

[10] La segnalazione risale già all'opera biografica di De Gubernatis A., *Alessandro Manzoni. Studio biografico*, Firenze, Le Monnier, 1879, pp. 50-51: «Il professore Stoppani narra un aneddoto, secondo il quale il giovinetto Manzoni sarebbe stato corretto dal vizio del giuoco, per un solo affettuoso rimprovero che gli fece Vincenzo Monti. «Il così detto *Ridotto* del Teatro alla Scala» era allora precisamente un ridotto di biscaiuoli. […] Una sera Alessandro Manzoni sedeva al banco dei giuocatori. Tutto a un tratto si sente leggermente battere sopra la spalla. Voltosi indietro, si trovò in faccia lo sguardo affascinante di Vincenzo Monti, il quale gli disse queste semplici, ma gravi parole: "Se andate avanti così, bei versi che faremo in avvenire!"».

che costituiscono un ulteriore fonte da cui si abbevera il giovane patriota in formazione, fra cui il conte Federico Confalonieri, Luigi Porro Lambertenghi, ma anche e soprattutto la singolare personalità che in qualche modo sembra profilarsi come un Manzoni inespresso o inconcluso, vale a dire l'abate aristocratico Ludovico Arborio Gattinara di Breme, uno degli iniziatori de *Il Conciliatore* (1818-1819), insieme a Borsieri, Pellico e Berchet, e della cosiddetta polemica classico-romantica, e appartenente anch'egli a quella cerchia che il critico e studioso Sergio Romagnoli ha definito dei «colleghi» di Manzoni[11], vale a dire i sodali di vita e di relazioni amicali. In particolare, l'abate di Breme acquista, nella nostra rassegna, notevole rilevanza giacché è il primo a delineare i tratti di ciò che per Manzoni sarà il cattolicesimo liberale, un cattolicesimo che si spinge verso la riforma della realtà in senso risorgimentale e nazionale. Un primo spunto di riflessione, che giunge dal di Breme e si deposita nel Manzoni, si ha nel momento in cui, riferendosi al loro tempo storico, l'abate sostiene che non si può più dare il comico o il tragico, ma il patetico, una via intermedia fra le due declinazioni tradizionali che, per così dire, "condisce" l'esperienza umana con la speranza cristiana[12].

Le idealità di indipendenza, libertà, autonomia nel di Breme vengono sostenute politicamente da idealità e valori ultra-politici, ultra-mondani, in cui acquisisce rilievo l'elemento del patetico come via di mezzo fra il tragico disperato e il comico che abbrutisce i valori;[13]e di questa via mediana molto si ricorderà Manzoni.

---

[11] Romagnoli S., *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1995.

[12] Per una trattazione più estesa si rimanda a Caputo R., *Letteratura, intellettuali e stato liberale in Ludovico di Breme*, in «Lavoro critico», 7-8, 1976, pp. 143-193. Cfr., per ogni utile riscontro, De Castris A. L., *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1965.

[13] Si rimanda ai recenti contributi di Rondena E., *Ludovico di Breme. Il primo romantico europeo in Italia*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020; Cotrone R., *Ludovico di Breme. La forma, il tempo, l'utopia*, Lecce, Pensa Multimedia, 2018; Caputo R., *Ludovico di Breme*, in *I "manifesti" romantici e la polemica sul romanticismo*, a cura di N. Mineo, «Moderna», XX, 1-2, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018, pp. 93-100.

Il «disonor del Golgota». L'impegno della fede

Nel tracciare un bilancio dell'impegno manzoniano si è fatto riferimento ad ambienti e frequentazioni laici che precedono o che seguono la conversione religiosa, la quale, snodo di traiettorie che giungono dal passato o che di là si dipartono, sempre più si delinea come esperienza non solo spirituale, ma anche e soprattutto culturale. Inoltre, quale partecipante attiva di tale momento capitale, occorre almeno citare la personalità della moglie Enrichetta Blondel, di famiglia aristocratica d'ascendenza calvinista che tuttavia decide di contrarre un matrimonio cattolico, anch'ella avviandosi verso la conversione. I coniugi Manzoni diventeranno compiutamente cattolici sotto la guida e la vigilanza di un tutore, il vescovo Tosi,[14] consigliere d'una fase di passaggio non solo religiosa ma anche intellettuale, artistica e ancora culturale.

Manzoni ha ben presente l'esperienza del cattolicesimo impegnato, che rifiuta le pompe e i fasti dell'alto clero per rendersi più aderente ai princìpi evangelici e cattolici, anche grazie alla presenza di sacerdoti giansenisti nel suo *entourage*. Il giansenismo, corrente di interpretazione rigorosa del pensiero di Sant'Agostino, una sorta di agostinismo rigorista, prende forma a Parigi e tiene conto

[14] Per l'inquadramento della figura di Luigi Tosi e del giansenismo in Italia negli anni del Manzoni, si rimanda a Magnani P., *Il vescovo Luigi Tosi. a Pavia. Una chiesta agostiniana (1823-1845)*, in *Il giansenismo e l'Università di Pavia. Studi in ricordo di Pietro Stella*, a cura di S. Negruzzo, Milano, Cisalpino, 2012, pp. 151-160; Rosa M., *Il giansenismo nell'Italia del Settecento. Dalla riforma della Chiesa alla democrazia rivoluzionaria*, Roma, Carocci, 2014. Sul rapporto fra Manzoni e il Tosi, si rimanda al classico Magenta C., *Monsignore Luigi Tosi e Alessandro Manzoni. Notizie e documenti inediti*, Pavia, Bizzoni, 1876; e ai contributi più recenti di Magnani P., *Mons. Luigi Tosi, prete ambrosiano, vescovo di Pavia, padre spirituale di Alessandro Manzoni*, in «Diocesi di Milano. Terra ambrosiana», 5, 1985, pp. 50-53; Magnani P., *La figura pastorale di Luigi Tosi e l'ideale di vescovo secondo Manzoni*, in *Poesia, politica, religione nel decennio 1812-1822. Manzoni: il suo e il nostro tempo*, Congresso nazionale di studi manzoniani, a cura di U. Colombo, Busto Arsizio, Comune di Busto Arsizio – Centro Nazionale Studi Manzoniani, 1987; Bezzola G., *Il vescovo Tosi di fronte al Porta e al Manzoni*, in Idem, *Schede critiche*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989, pp. 151-154.

dell'esperienza della religiosità cittadina, una lunga tradizione che da Pascal arriva ai predicatori del Sei-Settecento e infine allo schieramento pro-rivoluzionario di molti sacerdoti e abati, questi ultimi, eruditi e intellettuali, considerate figure emblematiche del Secolo dei Lumi francese.

La visione d'un cristianesimo fortemente radicato alla parola evangelica porterà Manzoni già a una prima occasione d'impegno, consumata nella dimostrazione d'un cristianesimo non legato esclusivamente al potere, dunque negativo, ma anche fautore di civiltà; il poeta si serve d'una strumentazione storiografica a partire dallo studio e riscoperta della storia medievale, ove senza dubbio il potere papale, inserito in un assetto teocratico, è stato decisivo per gli sviluppi successivi. Le opere del primo Manzoni sono di vero impegno ideologico vòlto a ristabilire quella che considera una verità storica, come accade nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*[15], nel quale tenta di tracciare il profilo di una Chiesa positiva smentendo la tradizione che contrappone i Longobardi, popolo vergine e puro, ai sanguinari Franchi, al quale corollario si poneva la Chiesa alleata ai Franchi, facendo così agire una semplicistica, ma efficace, proprietà transitiva. Da tale tradizione riletta e riattualizzata dal Manzoni verranno fuori, come è noto, le tragedie in cui l'autore si pone l'obiettivo di ristabilire, dal suo punto di vista, non solo la verità storica, ma anche la vera natura redentrice cristiana, come nel caso del *Conte di Carmagnola*, tragedia in cui l'elemento dibremianamente patetico della visione del dramma interiore di Francesco Bussone, detto il Carmagnola, sopravanza anche le problematiche di responsabilità storica che si addebitano al Carmagnola stesso, ponendo dunque l'accento sul valore morale interiore. E analogamente si può leggere l'*Adelchi*, dal quale emerge

[15] Manzoni A., D*iscorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia. In appendice «Notizie storiche». Testo della prima edizione 1822. «Lettres sur l'histoire de France» di Augustin Thierry*, a cura di I. Becherucci, prem. di D. Mantovani, Edizione Nazionale ed Europea, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2005.

la possibilità che persino tra i vinti si celi la grazia della redenzione cristiana, e il riferimento immediato è a Ermengarda, rispetto alla quale il noto coro dell'atto IV recita:

Te, dalla rea progenie
Degli oppressor discesa,
Cui fu prodezza il numero,
Cui fu ragion l'offesa,
E dritto il sangue, e gloria
Il non aver pietà,
Te collocò la provida
Sventura in fra gli oppressi:
Muori compianta e placida;
Scendi a dormir con essi:
Alle incolpate ceneri
Nessuno insulterà[16].

Ermengarda, figlia di Desiderio e moglie ripudiata di Carlo, è sì «dalla rea progenie/ Degli oppressor discesa», cioè longobarda e dunque appartenente a una stirpe negativa secondo la rilettura manzoniana, tuttavia resiste, in quanto creatura che soffre, come figura naturalmente cristiana, collocata da quella «provida sventura» di cui è l'aggettivo a veicolare il significato più denso: la sventura è «provida» giacché fa di un oppressore (il sangue longobardico) un simpatetico degli oppressi; si forma allora la prima immagine della provvidenza, elemento centrale nella poetica manzoniana. Il riferimento può allora estendersi al personaggio che si configura come un Amleto romantico dolorosamente slanciato verso il padre, Adelchi, il quale, proprio per via d'una visione della vita e del mondo non legata alla guerra e al conflitto, è da un lato inerte e inetto, dall'altro figura già cristiana, come si può leggere nei versi poco prima della morte:

[16] Manzoni A., *Adelchi*, in Idem, *Opere varie*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881, p. 70.

Gran segreto è la vita, e nol comprende
Che l'ora estrema. Ti fu tolto un regno:
Deh! nol pianger; mel credi. Allor che a questa
Ora tu stesso appresserai, giocondi
Si schiereranno al tuo pensier dinanzi
Gli anni in cui re non sarai stato, in cui
Né una lagrima pur notata in cielo
Fia contra te, né il nome tuo saravvi
Con l'imprecar de' tribolati asceso[17].

Manzoni si è prefisso il compito di sostenere la veridicità e l'essenzialità della religione cattolica, ed è questa la ragione per la quale, nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*[18], polemizza anche con stimabili interlocutori, come il Barone de Sismondi, il quale, nella sua *Storia delle Repubbliche italiane*[19], dava a intendere che la colpa di un mancato sviluppo positivo era da imputare proprio al papato. Manzoni cerca di ribaltare questa posizione avviando un discorso intorno alla qualità della morale cattolica, soprattutto servendosi, oltre al già citato patetico del di Breme, di una visione tanto ideologico-religiosa quanto ideologico-letteraria: gli *Inni sacri* costituiscono il tentativo più estremo di integrare le due visioni in un'unica, compiuta forma, insieme mito e tradizione.

Manzoni si dedica agli *Inni* con un programma ben preciso, comporre una nuova mitologia cristiana da accostare, senza tuttavia l'attrito della competizione, alla mitologia classica. Le immagini fondamentali della religione cattolica sono riutilizzate e risemantizzate come argomento di poesia, come è evidente già dai titoli scelti: *La Risurrezione*, *Il Nome di Maria*, *Il Natale*, *La Pentecoste*, *La Passione*; essi non tentano la via d'un rifiuto del mondo classi-

[17] Ivi, p. 91.

[18] Ed. di riferimento Manzoni A., *Osservazioni sulla morale cattolica* [1819, 1845], testo critico con introduzione, apparato, commento, appendice di frammenti e indici, a cura di R. Amerio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

[19] Simonde de Sismondi, J. C. L., *Storia delle Repubbliche italiane* [1832], Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

co, giacché sarebbe rinnegare la sua stessa formazione – pensiamo all'esperienza di Vincenzo Monti o Foscolo che giunge al Manzoni –, ma d'un impegno ideologico speso nel rendere mito e dunque tradizione culturale nazionale, fornendo il necessario supporto letterario, le feste o i momenti fondamentali della liturgia cattolica. L'operazione, come è noto, riuscirà solo in parte: pur emergendo una notevole forza poetica, permane tuttavia il problema dell'impossibilità di costituire tale mitologia, giacché il rapporto con la religiosità, giunge a credere Manzoni, deve essere sondato ad altri livelli, tramite altre forme, e varrà, al termine dello sforzo indarno, il sintagma virgiliano con cui Manzoni conclude la travagliata e incompiuta *Il Natale del 1833*: «*cecidere manus*», quasi sentisse, d'improvviso, il fallimento e dunque il crollo d'una mitologia che aveva ritenuto possibile tracciare per incensare. Fallito il progetto, il poeta non demorde rispetto alla necessità di favorire una presenza notevole, sempre più vasta, del sentimento cattolico nella società, dedicandosi, senza dimenticare antiche vie battute, ad altre opere; al centro d'uno Stato in tumulto, Manzoni è investito da ben altri stimoli, altrettanto urgenti, e, uscendo dall'intimità religiosa senza mai perderne lo spirito, si rivolge verso la realtà politico-sociale.

Il periodo in cui compone l'ode *Marzo 1821* si configura come un momento capitale per le sorti della Penisola. Nel panorama culturale, al *Conciliatore* si contrappone l'austriacante, poiché favorita dall'Imperial Regio Governo austriaco, *Biblioteca italiana*, rivista in cui scrivono uomini di grande cultura e valore ma che tuttavia favorisce l'impronta purista della lingua italiana. Proprio intorno al dibattito sulla lingua si profila uno schieramento apparentemente paradossale: da un lato i patrioti del *Conciliatore* sostengono la necessità del contatto fra l'italiano e le lingue straniere, in quanto, come recitava il primo e celebre articolo del periodico, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* di Madame de Staël, solo avvantaggiandosi delle lingue e delle culture europee si può giungere al pari

delle altre nazioni, dall'altro i conservatori della rivista austriacante, manovrati da mano straniera, preludono a una fissità immobile della lingua e della cultura italiane. Quando il *Conciliatore* subisce la censura austriaca nel 1819 la situazione politica sembra precipitare: i congiurati cercano, alleandosi con i corrispondenti patrioti piemontesi, di compiere un ribaltamento politico per poter unire, anche militarmente, il Piemonte alla Lombardia, molto contando anche sulla presenza del Re Carlo Alberto, la diserzione del quale contribuirà alla disfatta. Seguirà da parte dell'Austria una reazione durissima, soprattutto nel capoluogo lombardo, dove verranno arrestati tutti i «colleghi» di Manzoni, alcuni dei quali, come Silvio Pellico o Federico Confalonieri, rinchiusi al carcere duro nella Fortezza dello Spielberg, nonostante non fossero certo personalità marginali[20].

Manzoni aveva delle problematiche psicosociali indubbie, tuttavia bisogna notare che ci sono degli evidenti elementi storici che interferiscono, in un certo senso aggravano, questo suo stato personale. Un primo momento è l'omicidio di Giuseppe Prina, ministro delle Finanze del vice-Regno napoleonico che, sotto le direttive del tollerante Eugenio di Beauharnais, molto amico di Ludovico di Breme, applicava in modo blando l'imperialismo napoleonico. Verso la fine dell'esperienza napoleonica, e in particolare nel 1814, data del massacro, la popolazione imputa con sempre maggior ferocia alla gestione napoleonica la propria condizione di miseria; il ministro Prina, visto come unico responsabile del disagio milanese, sarà preso dalla folla inferocita e trascinato fino a morte tremenda per tutte le strade di Milano, compresa via Morone, residenza del Manzoni, il quale assiste alla scena e ne resta talmente suggestionato da riadoperarla nella famosa passo dell'assalto al forno delle Grucce, nel

[20] La moglie di Federico Confalonieri, Teresa Confalonieri, andrà invano a Vienna a perorare la causa di suo marito, un nobile appartenente a una grande famiglia del Lombardo-Veneto dominato dall'Austria. Inoltre, Confalonieri era anche quell'aristocratico illuminato che accelera il processo di modernizzazione, come il primo battello a vapore, varato nel Po insieme a Vincenzo Monti e lo stesso Pellico nel 1820 col nome evocativo di Eridano.

XII capitolo dei *Promessi sposi*, in cui però, coerentemente con la sua *Weltanschauung*, fornai e vicario di provvisione si salveranno.

Questo clima sociale e politico inevitabilmente comporta, nel caso di Manzoni, una valutazione accorata, perché concorde, ma anche oggettiva della situazione politica, come si legge in *Marzo 1821*:

> Soffermati sull'arida sponda
> Vòlti i guardi al varcato Ticino,
> Tutti assorti nel novo destino,
> Certi in cor dell'antica virtù,
> Han giurato: Non fia che quest'onda
> Scorra più tra due rive straniere:
> Non fia loco ove sorgan barriere
> Tra l'Italia e l'Italia, mai più![21]

Cui non si può non aggiungere quel distico, che è già un programma di Risorgimento: «Una d'arme, di lingua, d'altare,/ Di memorie, di sangue e di cor». La patria per Manzoni dovrà certo essere una Nazione, che i congiurati hanno già tentato di stabilire fallendo, ma deve anche essere un Esercito nazionale, una lingua, una religione ufficiale dello Stato, una tradizione, un gruppo etnico e un'unica passione; riecheggia ancora la lezione del Foscolo, per il quale la memoria è da assurgere a elemento costante e fondamentale per le idealità nazionali, come si legge nei *Sepolcri* rispetto a Firenze, beata per varie ragioni,

> ma più beata che in un tempio accolte
> serbi l'itale glorie, uniche forse
> da che le mal vietate Alpi e l'alterna
> onnipotenza delle umane sorti
> armi e sostanze t'invadeano ed are
> e patrie e, tranne la memoria, tutto[22].

[21] Manzoni A., *Marzo 1821*, in Idem, *Tutte le poesie*, cit., pp. 411-412.

[22] Foscolo U., *Dei Sepolcri*, vv. 180-185, ed. di riferimento *Letteratura italiana: testi e critica con lineamenti di storia letteraria,* a cura di M. Pazzaglia, vol. II, Bologna, Zanichelli, 1979.

Che cosa resta agli italiani dopo aver perduto tutto? La memoria, e sulla memoria si farà l'Italia, dunque, diremmo noi, sulla cultura, la tradizione, la propria storia. Manzoni in *Marzo 1821* delinea dei riferimenti ben precisi a partire proprio dalla memoria che intenderà nazionale, e tale riscontro acquista ancor più rilevanza se si pensa che l'ode viene letteralmente masticata e deglutita da Manzoni, nella sua forma cartacea, nel timore che fosse scoperta e sequestrata dalla polizia austriaca, e che dunque lui stesso subisse la sorte dei suoi colleghi; il poeta ricorderà i versi solo nel 1848, quando aggiunge, memore dell'esperienza delle Cinque giornate, la strofa:

Oh giornate del nostro riscatto!
Oh dolente per sempre colui
che da lunge, dal labbro d'altrui,
come un uomo straniero, le udrà!
Che a' suoi figli narrandole un giorno
dovrà dir sospirando: io non c'era;
che la santa vittrice bandiera
salutata quel dì non avrà[23].

Un altro riferimento epocale dal valore artistico ma anche politico, in cui è inserita una visione cattolico-religiosa preminente, è legato al *Cinque maggio*; da notare l'ode e la sua composizione anche dal punto di vista metrico: Manzoni recupera le forme della poesia sentenziosa, morale, di cui si parlava a proposito dei *Sermoni* o dell'ode *In morte di Carlo Imbonati*, e le riutilizza a partire da nuove idealità, e religiose e politiche. Non c'è dubbio che l'annunzio dell'avvenuta morte tre mesi prima di Napoleone colpisce Manzoni in modo quasi traumatico, e tale trauma fondamentale, espresso mirabilmente nei versi e nelle strofe, è quello che si conferma nei termini dei suoi rapporti con Napoleone:

Lui folgorante in solïo
Vide il mio Genio, e tacque;

[23] Manzoni A., *Marzo 1821* [1848], in Idem, *Tutte le poesie*, cit., p. 421.

Quando, con vece assidüa,
Cadde, risorse e giacque,
Di mille voci al sonito
Mista la sua non ha:
Vergin di servo encomïo
E di codardo oltraggio,
Sorge or commosso al subito
Sparir di tanto raggio;
E scioglie all'urna un cantico
Che forse non morrà[24].

Il genio del poeta nota Napoleone, ne resta colpito, ma «tacque», e anche successivamente, nel seguire le alterne vicende della fortuna napoleonica, non ha mescolato la sua voce alle lodi o ai biasimi di chi si affrettava a commentare, ed è dunque in questo senso che può dirsi «vergine», pura, davvero titolata, nell'ora della dipartita, a cantare. Si dice commosso alla presenza dell'urna di Napoleone, e ad essa dedica, egli che si sente poeta durevole, un «cantico», non un canto, e il semema utilizzato rimarca il valore religioso che emerge dinnanzi all'elemento creaturale.

Tuttavia, è la parte finale del componimento ad acquistare notevole rilevanza nel percorso che si va delineando: Napoleone, ormai sconfitto, si configura, al modo di Ermengarda e Adelchi, una creatura tra le creature, non più l'imperatore, il potente, il bramoso assetato di potere, ma un uomo legato alla provvidenza divina. È detto molto chiaramente quando annuncia:

Bella Immortal! benefica
Fede ai trionfi avvezza!
Scrivi ancor questo, allegrati;
Che più superba altezza
Al disonor del Golgota
Giammai non si chinò.

[24] Ivi, pp. 428-429.

Tu dalle stanche ceneri
Sperdi ogni ria parola:
Il Dio che atterra e suscita,
Che affanna e che consola,
Sulla deserta coltrice
Accanto a lui posò[25].

Il poeta immagina che, nel momento della morte, Napoleone abbia chiesto il perdono a Dio, e la scena è fornita con un rapporto strutturale molto efficace alto-basso («superba altezza»-«disonor del Gòlgota»), il quale è però antifrastico, ironico, o anche, in termini moderni, umoristico: l'imperatore che si considera il più alto, la «superba altezza», si abbassa a ciò che è considerato basso, quasi infimo, tanto che è il Golgota a doversi quasi rallegrare di tale concessione; ma il reale rapporto, nella visione cristiana, è chiaramente invertito. La fede, dunque, trionfa, salva, dà speranza; non c'è più tempo per spendersi in valutazioni emotive sull'operato dell'imperatore, per questo si sperde «ogni ria parola», giacché Dio, l'unico in grado di stabilire un alto e un basso e soprattutto chi vi ha accesso («Il Dio che atterra e suscita»), ha accolto il fu imperatore, ora sua creatura, nel Regno.

Ecco dunque che Manzoni, soprattutto attraverso una poesia morale e sentenziosa, si fa critico della Rivoluzione francese e dei suoi effetti estremizzati, di cui Napoleone è parte, ma tenta di salvarne i princìpi fondamentali, come i diritti universali dell'uomo, i quali si possono realizzare soltanto attraverso l'intervento della spiritualità religiosa, in particolare cattolica. Manzoni, nel suo sforzo variamente condotto di conciliare in un'unica architettura morale e religiosa liberalismo e cattolicesimo, può essere allora, ancora una volta, considerato la guida della scuola cattolico-liberale, la quale potrà e dovrà giovarsi anche d'un intervento teorico.

La scelta di Manzoni rispetto alla polemica classico-romantica è da inserire nel solco di quanto si andava accennando, giacché egli si

[25] Ivi, pp. 437-438.

colloca decisamente a favore dei romantici contro i classicisti. Per comprendere il romanticismo manzoniano è necessario richiamare la ben nota lettera *Sul Romanticismo*, sebbene si possano ancora fermare alcune tappe precedenti.

A proposito delle tragedie, è da rimarcare il rapporto che l'autore milanese intrattiene con Claude Fauriel. Manzoni è anche un autore in lingua francese, e fra i testi redatti nella lingua d'oltralpe v'è la famosa *Lettre à M.r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*[26], una lettera-saggio indirizzata a Victor Chauvet in cui tenta di stabilire le modalità d'applicazione delle unità di tempo, di luogo e d'azione che, punto di riferimento del teatro attraverso i secoli, sembravano sempre più una maglia stretta rispetto alle esigenze dei tempi, e in particolare della realtà politica. Dai temi e soluzioni proposte nel pamphlet Manzoni avvia una riflessione che giungerà alla lettera *Sul Romanticismo*, dove sarà ridiscusso il problema di una risoluzione o via di rasserenamento mediana rispetto agli eccessi dell'esperienza rivoluzionaria, napoleonica e in parte del ruolo della Chiesa attraverso i secoli.

Nella lettera, indirizzata al marchese Cesare Taparelli D'Azeglio, padre del Massimo D'Azeglio patriota e futuro genero di Manzoni, l'autore sostiene, nel pieno degli anni Venti, che il Romanticismo è superato sebbene sussistano elementi da tenere in considerazione. Il poeta milanese ricalibra il concetto stesso di Romanticismo, indicando come decadute tutte le soluzioni estreme o particolarmente patinate, come il recupero d'un passato mitizzato, mentre ritiene che prosperino taluni ideali romantici che espone con dovizie di particolari; è dunque, la sua, una dichiarazione politico-culturale notevole, legata ai valori di una personale rilettura del movimento romantico, utile soprattutto nell'ottica d'un impegno culturale ma anche civile.

[26] Ed. di riferimento Manzoni A., *Lettre à M.r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* [1823], a cura di C. Riccardi, Roma, Salerno Editrice, 2008.

È possibile, in ogni caso, delineare un Romanticismo manzoniano a partire dalla messa in rilievo d'un dato biografico: Manzoni è figlio di Verri e di Beccaria, il frutto dunque dell'illuminismo italiano migliore, dell'illuminismo dei valori, dei diritti, della cultura, unito all'idea di-bremiana del patetico romantico, vale a dire della possibilità che il Romanticismo possa proporre una dimensione vitale e culturale non estremizzata verso il comico-burlesco o verso il tragico. In questo senso è ancor più da rimarcare l'importanza della lettera *Sul Romanticismo*, segnalandone la funzione civile che precede, e a suo modo anticipa, l'esperienza maggiore con cui è ancor oggi saldamente inserito nel canone istituzionale della nostra cultura: il romanzo storico.

«Non per istar loro in pari»: il romanzo liberale, il romanzo cattolico

Nel trattato *Del romanzo storico*[27], Manzoni celebra il sentimento suscitato da grandi esperienze storiche ma le ritiene 'boreali', poco adatte tutto sommato alla sentimentalità e alla dimensione specifica del mondo italiano e mediterraneo. Tuttavia, non abbandona *tout court* la possibilità di servirsi di dati storici, ma attua un tentativo di teorizzazione attraverso l'idea del romanzo come componimento misto di storia e di invenzione, intendendo dunque la storia sì come fonte di materiale narrativo, ma da interpretare, come in parte aveva tentato nel discorso sulla *Storia longobardica* utile alla poesia tragica; lo sforzo non può che essere vòlto, dunque, alla ricerca del vero, il quale vichianamente si trova dentro il certo, e allora documentato, filologicamente accertato, infine lavorato dalla sapienza dell'artista[28]. Questo il modo di operare dichiarato da Manzoni, il quale si

[27] Ed. di riferimento Manzoni A., *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* [1845], a cura di S. De Laude, prem. di G. Macchia, intr. di F. Portinari, con interventi sul romanzo storico (1827-1831) di Zajotti, Tommaseo, Scalvini a cura di F. Danelon, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2000.

[28] «E, certo, fa un'opera sensata e utile lo storico, a raccoglier tutte quelle notizie, a depurarle, a serbare a ciascheduna cosa, e a ciaschedun uomo il suo proprio modo, il

inserisce in una tradizione che lo rende allievo diretto o indiretto di Vincenzo Cuoco, il quale a sua volta recupera Giambattista Vico già in lettura presso i romantici tedeschi e, grazie anche al Manzoni, consegnato alla cultura italiana dei primi decenni dell'Ottocento[29]. In tal modo si forma, dunque, la ben nota poetica del verisimile[30], vale a dire la possibilità di indicare la verità attraverso la rappresentazione d'una realtà storica rielaborata; in questa fucina, attiva per vent'anni, si compie la lunga elaborazione dei *Promessi sposi*.

La prima redazione del romanzo, il *Fermo e Lucia*, ha una data di inizio ben precisa, 24 aprile 1821, a un mese esatto dai fatti del marzo '21, un evento intenso, conturbante[31], che spinge il poeta verso la scrittura di un componimento misto di storia e di invenzione. Il passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi* segnala, anche già dal cambiamento del titolo, l'attraversamento di molte esperienze; si notino, a titolo d'esempio, la riduzione della patina romantica, molto più in evidenza nella prima stesura, o anche il significativo ridimensionamento della vicenda della monaca di Monza, che nell'edizione definitiva certo incide sulla storia dei due giovani promessi ma non è ridondante, estesa, preminente come nella prima redazione. Il romanzo è allora l'applicazione pratica della teoria del verisimile, come ben emerge proprio al passaggio, nella *fictio*

---

suo proprio grado d'efficienza sul tutto, a studiare e a mantenere l'ordine reale de' fatti, dimanieraché il lettore, ammirando la grandezza e la novità del resultato, lo trovi insieme naturalissimo, anzi relativamente necessario. Ma c'è qualcos'altro da fare, e, in un certo senso, qualcosa di meglio: rappresentare quegli avvenimenti quali avrebbero dovuto essere, per riuscir più dilettevoli e più maravigliosi. E questa, o poeta, è la tua parte»; si cita da Manzoni A., *Del romanzo storico*, in Idem, *Opere varie*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881, p. 341.

[29] Cfr. almeno Tessitore F., *Manzoni e la tradizione vichiana*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XVII-XVIII, Napoli, Bibliopolis, 1987-88, pp. 115-135; Zama R., *La riflessione filosofica manzoniana sulla parola*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 102, n. 3, pp. 427-448.

[30] Cfr. il recente Colombi R., *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Roma, Carocci, 2022.

[31] Indichiamo a tal proposito il volume ben documentato ma allo stesso tempo narrativo di Becherucci I., *Gli amici di Brusuglio*, Roma, Perrone, 2021.

iniziale, dall'introduzione dell'anonimo compilatore seicentesco a quella dell'autore:

> «*[…] Nè alcuno dirà questa sij imperfettione del Racconto, e defformità di questo mio rozzo Parto, a meno questo tale Critico non sii persona affatto diggiuna della Filosofia: che quanto agl'huomini in essa versati, ben vederanno nulla mancare alla sostanza di detta Narratione. Imperciocchè, essendo cosa evidente, e da verun negata non essere i nomi se non puri purissimi accidenti…*»
> – Ma, quando io avrò durata l'eroica fatica di trascriver questa storia da questo dilavato e graffiato manoscritto autografo, e l'avrò data, come si suol dire, alla luce, si troverà poi chi duri la fatica di leggerla?–
> Questa riflessione dubitava, nata nel travaglio del decifrare uno scarabocchio che veniva dopo *accidenti*, mi fece sospender la copia, e pensar più seriamente a quello che convenisse di fare […][32].

Manzoni finge di recuperare il manoscritto del supposto anonimo del Seicento e ne fornisce un saggio d'introduzione, ma il testo ricopiato viene interrotto e inizia la seconda introduzione, ove Manzoni, umoristicamente, scrive di ritenere la storia scritta in una lingua barocca al limite del sopportabile, tanto che vi si può leggere in tralice la polemica contro i puristi:

> ma com'è dozzinale! com'è sguaiato! com'è scorretto! Idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati. […] E allora, accozzando, con un'abilità mirabile, le qualità più opposte, trova la maniera di riuscir rozzo insieme e affettato […][33].

Eppure, l'autore dichiara che «mi sapeva male che una storia così bella dovesse rimanersi tuttavia sconosciuta», e allora decide di «rifarne la dicitura»[34]; l'autore, sembra indicare Manzoni, non è il creatore della storia, ma colui che nell'atto di riporre lo scartafaccio,

[32] Manzoni A., *I promessi sposi* [1840], a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Roma, Carocci, 2021, p. 25 (cvo nel testo).
[33] Ivi, pp. 25-26.
[34] Ivi, pp. 26-27.

vala e dire il documento che certifica la realtà storica della «bella» storia da raccontare, decide di ripulirlo e presentarlo al lettore in una veste linguistica rinnovata, quasi riducendo l'autorialità a un atto di semplice riscrittura.

Dove si cela dunque la scelta insieme narrativa e politico-culturale che Manzoni intraprende nel romanzo? Tralasciando argomentazioni più specifiche a partire dall'opera o dalla relata *Storia della Colonna Infame*, una direzione particolarmente significativa sembra illuminarsi proprio nel finale.

È noto come l'*happy end* sia molto caratteristico nella narrativa dell'Ottocento, e non ne è privo il romanzo manzoniano: semplificando, i "cattivi" muoiono, i "buoni" non solo sopravvivono, ma sono destinati a una vita felice. Eppure, vi è un'idea che potremmo definire, pur accettando qualche contraddizione, rivoluzionaria, la quale sottende una visione politico-sociale netta, e la si scorge nel rapporto, come già notava Gramsci[35], fra Manzoni, il popolo e Dio, come chiaramente emerge in due scene dell'ultimo capitolo.

La prima si svolge nel palazzo di don Rodrigo, ora appartenente a un nuovo proprietario che già dall'aspetto si mostra «aperto, cortese, placido, umile, dignitoso»[36], un marchese che, per festeggiare il matrimonio finalmente contratto, invita tutti nella propria dimora per una festa indetta in loro onore. Descrive l'autore:

> Il marchese fece loro una gran festa, li condusse in un bel tinello, mise a tavola gli sposi, con Agnese e con la mercantessa; e prima di ritirarsi a pranzare altrove con don Abbondio, volle star lì un

[35] «Tra il Manzoni e gli "umili" c'è distacco sentimentale; gli umili sono per il Manzoni un "problema di storiografia", un problema teorico che egli crede di poter risolvere col romanzo storico, col "verosimile" romanzo storico. Perciò gli umili sono spesso presentati come "macchiette" popolari, con bonarietà ironica, ma ironica. E il Manzoni è troppo cattolico per pensare che la voce del popolo sia voce di Dio: tra il popolo e Dio c'è la chiesa, e Dio non s'incarna nel popolo, ma nella chiesa. Che Dio s'incarni nel popolo può crederlo il Tolstoi, non il Manzoni», Gramsci A., *Quaderni dal carcere*, quad.14 (§ 45), vol. III, Torino, Einaudi, 1977, p. 1703.

[36] Manzoni A., *I promessi sposi*, cit., p. 825.

> poco a far compagnia agl'invitati, e aiutò anzi a servirli. A nessuno verrà, spero, in testa di dire che sarebbe stata cosa più semplice fare addirittura una tavola sola. Ve l'ho dato per un brav'uomo, ma non per un originale, come si direbbe ora; v'ho detto ch'era umile, non già che fosse un portento d'umiltà. N'aveva quanta ne bisognava per mettersi al di sotto di quella buona gente, ma non per istar loro in pari[37].

Manzoni, che è pur sempre un aristocratico borghese, liberale e cattolico, rimarca l'irriducibile distanza fra i due ceti sociali, così che il marchese è buono, paternalisticamente vicino ai villici, ma di certo «non per istar loro in pari». È, questa, ancora una volta una dichiarazione che non cela implicazioni politiche: Manzoni ci tiene a specificare che non intende ribaltare la condizione pre-esistente, compiere una rivoluzione sociale, giacché, come specifica polemicamente, il marchese è un «brav'uomo», ma non «un originale, come si direbbe ora»; quello di Manzoni è allora un impegno politico-culturale inserito nella tradizione aristocratica cui si tenta di inserire il cattolicesimo e il liberalismo, e da tale tradizione dai confini ben serrati non intende discostarsi. Ben altro sarà il «sugo» da ricavare dalla storia narrata, e, compiuta la necessaria premessa, procede a illustrarlo.

L'elemento che sente più serio è ben delineato da Manzoni proprio nel finale, il quale esplicita, a questo punto davvero come capo della scuola cattolico-liberale, la direzione da intraprendere: Manzoni, con atteggiamento di *décalage* artistico, non si limita a condensare la fine della storia nel «vissero tutti felici e contenti», ma rappresenta la nuova vita dei personaggi, gli affari di Renzo, la nuova vita di Lucia da madre, le prime esperienze della «bella creatura» primogenita e di «non so quant'altri, dell'uno e dell'altro sesso», o ancora l'«Agnese affaccendata a portarli in qua e in là […] stampando loro in viso de' bacioni»[38]; la dimensione è apparentemente

[37] Ivi, p. 830.
[38] Ivi, pp. 837-838.

idillica; Manzoni sente essere questa la vita vera, vale a dire una vita in cui, come dice Lucia, portavoce del punto di vista autoriale per l'intero romanzo, i guai non arrivano a chi li cerca perché «son loro che son venuti a cercar me». E allora,

> Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, conclusero che i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani, e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore[39].

Ecco il «sugo di tutta la storia», e anche, al termine del nostro discorso, del cattolicesimo liberale del Manzoni: se si è dentro il disegno divino della provvidenza, se si accetta il proprio destino, come accade per Lucia, con inamovibile fede cristiana, sebbene il mondo sia pieno di male e di guai, tutto finisce bene e la vita migliora. Questo aspetto della proposta manzoniana è da sottolineare, giacché diventerà la forma dell'agire politico per molte personalità che uniranno le idealità liberali, quindi la libertà nel senso anche borghese del termine, con una nuova sensibilità cattolica.

Il percorso di formazione dell'impegno manzoniano a partire dal lavoro letterario giunge al suo apice, per poi concludersi, con l'esperienza romanzesca; nella *Storia della Colonna Infame*, ideata nel 1823 come digressione interna al *Fermo e Lucia*, poi rielaborata e pubblicata in appendice all'ultima edizione Guglielmini-Redaelli (1840-42) dei *Promessi sposi*[40], Manzoni compone un discorso sdegnato che ha ripercussioni sulla sua poetica: la tortura, usata nel Seicento come strumento per accertare la verità, la falsifica giacché i torturati inventano una verità che soddisfi le aspettative dei torturatori, dunque inventano. L'invenzione, prosegue Manzoni, passa dall'essere una delle qualità positive precipue

[39] Ivi, pp. 839-840.

[40] Per una ricostruzione dettagliata si rimanda a Raboni G., *La Storia della colonna infame*, in *Manzoni*, a cura di P. Italia, Roma, Carocci, 2020, pp. 123-141.

della natura umana a essere strumento asservito al male, poiché un racconto falso, inventato, lungi dall'essere strumento di accertamento, passa esso stesso per verità. Ma allora, se l'invenzione è un male l'arte non può esistere: in questo modo si configura la scelta di Manzoni, terminata la Quarantana, di non scrivere più opere letterarie.

Oltre ai distici giocosi si troveranno, scorrendo le opere successive all'ultima edizione del romanzo, solo scritti linguistici o politici, in particolare sul Risorgimento e sulla Rivoluzione francese, da cui tuttavia traspare il livore d'un uomo molto diverso da quello di cui si è fornito, fin qui, un profilo.

Bibliografia d'autore

Adelchi, in Idem, *Opere varie*, Milano, Fratelli Rechiedei, 1881.

Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione [1845], a cura di S. De Laude, prem. di G. Macchia, intr. di F. Portinari, con interventi sul romanzo storico (1827-1831) di Zajotti, Tommaseo, Scalvini a cura di Danelon F., Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano 2000.

Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia. In appendice «Notizie storiche». Testo della prima edizione 1822. «Lettres sur l'histoire de France» di Augustin Thierry, a cura di I. Becherucci, prem. di D. Mantovani, Edizione Nazionale ed Europea, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, 2005.

I promessi sposi [1840], a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Roma, Carocci, 2021.

In morte di Carlo Imbonati [1806], in Idem, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Danzi, BUR, Milano 2024[4].

*Lettre à M.r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* [1823], a cura di C. Riccardi, Roma, Salerno Editrice, 2008.

Opere varie, Fratelli Rechiedei, Milano 1881.

Osservazioni sulla morale cattolica [1819, 1845], testo critico con introduzione, apparato, commento, appendice di frammenti e indici, a cura di R. Amerio, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

Bibliografia critica minima

AaVv, *Immaginare e costruire la nazione. Manzoni da Napoleone a Garibaldi*, a cura di L. Danzi e G. Panizza, Il Saggiatore, Milano 2012.

Becherucci I., *Gli amici di Brusuglio*, Roma, Perrone, 2021.

Bezzola G., *Il vescovo Tosi di fronte al Porta e al Manzoni*, in Idem, *Schede critiche*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1989.

Caputo R., *Letteratura, intellettuali e stato liberale in Ludovico di Breme*, in «Lavoro critico», 7-8, 1976.

Caputo R., *Ludovico di Breme*, in *I "manifesti" romantici e la polemica sul romanticismo*, a cura di N. Mineo, «Moderna», XX, 1-2, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2018.

Colombi R., *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Roma, Carocci, 2022.

Cotrone R., *Ludovico di Breme. La forma, il tempo, l'utopia*, Lecce, Pensa Multimedia, 2018.

De Castris A. L., *L'impegno del Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1965.

De Gubernatis A., *Alessandro Manzoni. Studio biografico*, Le Monnier, Firenze 1879.

De Robertis D., *Manzoni tra meditare e sentire*, in Idem, *Carte d'identità*, Il Saggiatore, Milano 1974.

De Sanctis F., *Mazzini e la scuola democratica*, in Idem, *Opere*, vol. XII, a cura di C. Muscetta e G. Candeloro, Einaudi, Torino 1961.

De Sanctis F., *Letteratura italiana del secolo XIX. La scuola cattolico-liberale e il Romanticismo a Napoli*, in Idem, *Opere*, vol. XI., Torino, Einaudi, 1961.

Favaro F., *Un omaggio poetico a Monti:* L'Adda *di Manzoni*, in «Lettere italiane», vol. 56, n. 1, gennaio-marzo 2004.

Foscolo U., *Dei Sepolcri*, ed. di riferimento *Letteratura italiana: testi e critica con lineamenti di storia letteraria,* a cura di M. Pazzaglia*,* vol. II, Bologna, Zanichelli, 1979.
Gramsci, *Quaderni dal carcere*, quad.14 (§ 45), vol. III, Torino, Einaudi, 1977.
Macry P, *Masse, rivoluzione e Risorgimento. Appunti critici su alcune tendenze storiografiche*, in «Contemporanea», vol. 17, n. 4, ottobre-dicembre 2014, pp. 673-690.
Magenta C., *Monsignore Luigi Tosi e Alessandro Manzoni. Notizie e documenti inediti*, Pavia, Bizzoni, 1876.
Magnani P., *Il vescovo Luigi Tosi. a Pavia. Una chiesta agostiniana (1823-1845)*, in *Il giansenismo e l'Università di Pavia. Studi in ricordo di Pietro Stella*, a cura di S. Negruzzo, Milano, Cisalpino, 2012.
Magnani P., *Mons. Luigi Tosi, prete ambrosiano, vescovo di Pavia, padre spirituale di Alessandro Manzoni*, in «Diocesi di Milano. Terra ambrosiana», 5, 1985.
Magnani P., *La figura pastorale di Luigi Tosi e l'ideale di vescovo secondo Manzoni*, in *Poesia, politica, religione nel decennio 1812-1822. Manzoni: il suo e il nostro tempo*, Congresso nazionale di studi manzoniani, a cura di U. Colombo, Busto Arsizio, Comune di Busto Arsizio – Centro Nazionale Studi Manzoniani, 1987.
Raboni G., *La Storia della colonna infame*, in *Manzoni*, a cura di P. Italia, Roma, Carocci, 2020.
Rondena E., *Ludovico di Breme. Il primo romantico europeo in Italia*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2020.
Romagnoli S., *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1995.
Rosa M., *Il giansenismo nell'Italia del Settecento. Dalla riforma della Chiesa alla democrazia rivoluzionaria*, Roma, Carocci, 2014.
Schettino M., *Critica letteraria e impegno civile da Giuseppe Mazzini e Francesco De Sanctis*, in «Italianistica», vol. 40, n. 2, maggio-agosto 2011, pp.57-66.

Simonde de Sismondi, J. C. L., *Storia delle Repubbliche italiane* [1832], Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
Tessitore F., *Manzoni e la tradizione vichiana*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XVII-XVIII, Napoli, Bibliopolis, 1987-88, pp. 115-135.
Zama R., *La riflessione filosofica manzoniana sulla parola*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 102, n. 3.

Ippolito Nievo, scrittore e patriota

Mariarosa Santiloni

La vita: infanzia e giovinezza

Un autore vissuto troppo poco, si potrebbe dire. Scomparso che non aveva trent'anni, Ippolito Nievo è stato uno dei protagonisti, come letterato e come uomo, nel quadro complesso della storia risorgimentale. Possiamo a ragione definirlo l'*homo novus* della letteratura italiana nata nel Risorgimento. Scrittore con profonde idealità sociali e civili, fu al tempo stesso il garibaldino che offrì un contributo di coraggio e, in definitiva, di sangue, in difesa della causa nazionale per l'unificazione italiana. Nievo è lo scrittore che esce dalla tranquillità del suo studio ed entra nelle vicende della storia, ritrovando il contatto diretto con i problemi reali, politici e sociali del suo tempo, di cui avverte l'urgenza della loro soluzione, non più procrastinabile. Pur in una vita così breve, le sue opere e le azioni sono bastate a fare di lui un simbolo, un mito, ma, allo stesso tempo, è l'uomo di grande fascino, brillante e impetuoso fermato in un attimo d'eterna giovinezza. Tuttavia, dietro l'archetipo disegnato dall'immaginario collettivo – enfatizzato dalla prima biografia, *Il poeta soldato*, di Dino Mantovani – si nasconde una natura complessa, un intellettuale raffinato, il cui impegno politico è protratto nel tempo, e che si esprime, soprattutto, attraverso la modernità sorprendente degli scritti: romanzi, novelle, saggi politici, poesie e articoli di giornale, a cui affida le proprie speranze e convinzioni nel risorgimento della patria.

È un osservatore acuto e obiettivo della realtà che lo circonda, a cui si mescolano passione e arguzia, fantasia e autoanalisi, immerso

nel contesto storico e sociale del suo tempo al punto di legare le vicende personali a quelle della nazione.

L'ipersensibilità e lo spirito pungente del giovane ombroso dal carattere mutevole, la generosa passione del patriota e i nervi saldi del soldato, la rabbia fredda del garibaldino osteggiato dall'inerzia mentale dei propri connazionali e dalla tiepida diplomazia dei governanti, e ancora la grande correttezza del Vice Intendente di Finanza della spedizione dei Mille e la tenerezza esitante dell'innamorato, questo confuso cumulo di ruoli e di atteggiamenti in continua evoluzione costituisce la personalità inquieta dell'autore del più importante romanzo del Risorgimento, *Le Confessioni d'un italiano*. Ripercorrere la sua vita significa trovare quegli indizi che permettono la ricostruzione del suo percorso umano fino all'essenza più segreta di uomo solo «che odiava la folla e amava la gente», come ha scritto il pronipote, il narratore Stanislao Nievo nel suo romanzo-inchiesta *Il prato in fondo al mare*[1].

Veneto di nascita, friulano e lombardo da parte dei genitori e italiano per elezione, Ippolito nasce il 30 novembre 1831 a Padova, dal nobile mantovano Antonio, magistrato di idee liberali, e da Adele Marin, di famiglia patrizia e veneziana, che aveva ereditato dalla madre contessa Ippolita di Colloredo, l'ala cinquecentesca del castello di Colloredo di Montalbano, in Friuli, chiamata Ala Nievo dopo la scomparsa di Ippolito.

Anche se a Padova è nato e si è poi laureato, Nievo divide il suo amore tra diversi luoghi che finirà per considerare ugualmente casa, in momenti diversi della vita, ma il posto più caro, quello radicato profondamente nel cuore, è il Friuli. È lì che ama passeggiare, andando in visita ai vari parenti materni o solo per il gusto di «fare quattro passi dentro mamma Natura», come racconta anche nell'ultimo periodo della sua vita in Sicilia. Ma anche Venezia lo attrae, per l'amato nonno materno Carlo Marin, uomo virtuoso e onesto, patrizio votante nel Mag-

[1] Nievo S., *Il prato in fondo al mare*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 191.

gior Consiglio della Serenissima, «il patriota che fu tra i pochissimi a rifiutare di firmare il testo che sanciva la scomparsa della vecchia Repubblica»[2], cui era seguita l'occupazione francese della città e la sua vendita all'Austria; i racconti del nonno gli ispireranno scene famose delle *Confessioni*, e anche il nome del protagonista, Carlo Altoviti.

Nel 1832, Antonio Nievo è nominato cancelliere alla pretura di Soave, nella provincia veronese, e si trasferisce nella cittadina con la famiglia. Qui nascono altri due figli, Ippolito Luigi, morto precocemente, e nel 1836, Carlo che parteciperà come ufficiale di artiglieria alla seconda guerra d'indipendenza e continuerà nella carriera militare fino al grado di generale. Ippolito inizia gli studi sotto la guida di un precettore.

Nel 1837, il padre viene trasferito d'ufficio alla pretura di Udine, e la moglie con i due figli lo precede di qualche mese; nello stesso anno nasce Elisa, e due anni più tardi, nel 1839, Alessandro che prenderà parte, anche lui, alla seconda guerra di indipendenza per intraprendere poi la carriera di ingegnere, sposerà Anna Vivaldi e dal loro unico figlio discendono i Nievo attuali.

A Udine, Ippolito continua e conclude gli studi elementari privatamente, sotto la guida di un sacerdote. La famiglia si reca spesso al castello di Colloredo, Ippolito conosce così la bella campagna friulana. Luoghi che, animati dalla fantasia dello scrittore, torneranno nelle *Confessioni:* il castello di Fratta, Cordovado, Teglio, ma spostati ai margini sud ovest del Friuli, verso Portogruaro e la laguna, al confine con quell'altro mondo, Venezia, che affascina Ippolito.

Nel 1840, in anticipo sull'età prescritta, entra come convittore pagante nel collegio del Seminario Vescovile di Verona e frequenta il ginnasio di Santa Anastasia.

Il brusco cambiamento, dalla vita in famiglia alla rigida disciplina e alla routine del collegio è difficile da sopportare per Ippolito

[2] Chaarani Lesourd E., *Ippolito Nievo Uno scrittore politico*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 21.

che sente molto la lontananza da casa. Per fortuna ci sono le frequenti visite del nonno Carlo che vive a Verona, dove è Intendente di finanza all'amministrazione camerale della città, così il legame d'affetto tra nonno e nipote si rafforza e sarà di conforto a entrambi.

La personalità di Carlo Marin, uomo colto, letterato e poeta, frequentatore dei circoli culturali d'élite di Verona, influenza profondamente Ippolito, e rappresenta un'importante figura di riferimento, più forse del padre, almeno in quegli anni. E sarà proprio il nonno a guidare il nipote nella scelta delle opere da leggere, anche in seguito quando vivranno insieme nella casa Nievo di Mantova. Al nonno, il diciassettenne Ippolito dedica il primo quadernetto di versi, di sapore classicheggiante, *Al mio nonno. Il buon capodanno 1848. Piccole poesie,* illustrato da disegni minuti.

Nonostante l'affettuoso rapporto con il nonno e la frequentazione assidua della sua casa, il disagio per le rigide regole del collegio aumenta con l'arrivo di un nuovo direttore, così nel 1845 viene iscritto come alunno esterno e affidato a don Franceso Pigozzi, professore di retorica.

Terminato il ginnasio e superati brillantemente gli esami, nel 1847 Ippolito ritorna in famiglia a Mantova, dove vivono i suoi, nella casa del nonno paterno Alessandro; anche il nonno Carlo, ormai in pensione, vive con loro. Il padre è pretore nella vicina Sabbioneta. Il giovane Nievo si iscrive al primo anno del liceo e in classe stringe subito amicizia con Attilio Magri: «io a Mantova conosco nessuno, così, se vuoi, saremo amici», gli dice. E quando, nel 1848, giungono notizie delle insurrezioni contro gli austriaci i due ragazzi forse sono coinvolti in qualche modo nel fallito tentativo insurrezionale di Mantova. Ippolito lascia deluso la città, e vien mandato dal padre, che è già schedato come simpatizzante, a concludere l'anno scolastico a Cremona come fa anche l'amico Attilio Magri.

È proprio l'amico a introdurlo in casa Ferrari, e Ippolito conosce Matilde, sorella maggiore di Orsola che è corteggiata da Attilio.

L'inizio della storia con Matilde si intreccia con la situazione politica in fermento del Nord d'Italia. Ippolito, nel 1849 è in Toscana: a Firenze, ha modo di ascoltare Mazzini e di leggere i suoi scritti – che circolavano clandestinamente – tra questi, *Scritti letterari di un italiano vivente,* in cui Mazzini aveva riproposto la prefazione e il commento di Foscolo alla *Divina Commedia.* Il Dante che Mazzini celebra è «l'individuo che racchiude, siccome in germe, l'unità e l'individualità nazionale»[3], profeta del risorgimento nazionale, innanzitutto come risorgimento dello spirito. Concezione ripresa integralmente da Nievo sin dal saggio del 1853, *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*[4] – comparso a puntate sull'*Alchimista friulano* nel 1854 – e nel volume *Versi* del '55 dove l'autore celebra in Dante il fondatore della poesia popolare e civile (patriottica), e riconosce in lui il modello del risorgimento della nazione italiana, delle sue lettere e della sua lingua.

Da Firenze, Ippolito passa a Pisa, dove continua gli studi e diventa amico di Andrea Cassa, bresciano, «l'amico della rivoluzione», è attratto dal radicalismo del Guerrazzi e, probabilmente, partecipa al moto insurrezionale del 10 maggio, a Livorno, contro gli austriaci intervenuti in favore del Granduca. In una lettera di aprile, alla madre, da Pisa, scrive: «Avrai già saputo del disordine in cui giace Firenze, le discordie, le risse; io ne so anche troppo [...] io non potrò tentennare innanzi a venti partiti: il mio temperamento mi porta a risolvere e appena risolto ad eseguire»[5]. Vorrebbe imbarcarsi per la Corsica ma, alla fine, decide di rientrare a Mantova e in settembre riprende gli studi.

Appare evidente che la coscienza politica di Nievo si forma in quegli anni, durante i moti rivoluzionari, ed è certamente influenza-

[3] Mazzini G., *Scritti letterari di un italiano vivente,* Lugano, Tipografie della Svizzera italiana, 1847, III, p. 285.

[4] Nievo I., *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia,* a cura di M. Gorra, Udine, Istituto editoriale veneto friulano, 1994.

[5] Nievo I., *Tutte le Opere di Ippolito Nievo*, *Lettere*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981, lettera 28.

ta dall'attività intellettuale e politica di Mazzini, gli ideali e l'esperienza rivoluzionaria popolare si radicheranno in lui e nel decennio successivo motiveranno la scelta della divisa garibaldina, nel 1859, da lui preferita all'arruolamento nell'esercito regolare sabaudo, dove militano i fratelli.

Nell'agosto del 1850, conseguita a pieni voti la licenza liceale presso il Liceo di Cremona, si iscrive alla facoltà di diritto all'Università di Pavia. Diciannovenne, ha già letto grandi autori fin dai primi anni del ginnasio, sia pure in modo disordinato: Leopardi, Foscolo, Byron, Manzoni, Voltaire, Balzac, George Sand, J. Fenimore Cooper, Goethe, Poe, Mazzini, Giusti, Parini, Sterne, Rousseau.

Gli echi di tali letture sono presenti anche nello scambio frequente di lettere con Matilde – circa settanta nel 1850 – che non dicono molto dell'amore fra i due, per il tono spiccatamente letterario e poco affettuoso, tuttavia fanno trasparire, in qualche modo, le linee guida del futuro scrittore: la predisposizione alla descrizione paesaggistica, la gioia spontanea del contatto con la natura, il tramonto della civiltà veneziana, il fascino del mondo contadino e della vita campestre. Insomma, sembra che l'epistolario sia quasi un esercizio letterario, di preparazione alla vera scrittura, come lui stesso dichiara nell'operetta *Antiafrodisiaco per l'amore platonico*[6], scritta nel 1851, in uno stato di rabbia e delusione, alla chiusura della storia con Matilde, da lui voluta per dei malintesi.

Il racconto è una velata trasposizione letteraria della vicenda personale, e permette di scorgere le avvisaglie delle intime contraddizioni psicologiche e affettive alla base della personalità dello scrittore, e un simile atteggiamento è riscontrabile nel corso di tutta la sua breve esistenza. Dai facili amori del periodo studentesco al sentimento idealizzato per la cugina Bice Melzi nell'età adulta, fino alle straordinarie figure femminili tratteggiate nelle sue opere.

[6] Nievo I., *Antiafrodisiaco per l'amor platonico*, a cura di A. Balduino, Venezia, Marsilio, 2011, p. 132.

È in quegli anni che Nievo comincia a porsi il problema morale del rapporto tra uomo e donna e svilupperà questa riflessione lungo tutto il percorso letterario. È questa una tematica fondante per comprendere la poetica nieviana, Marcella Gorra in *Nievo tra noi*[7] dedica un denso capitolo a chiarire il pensiero dello scrittore, da cui appare chiaro che per lui, anche nei suoi anni più maturi, la stima reciproca e una totale fiducia dovranno essere il fulcro dei rapporti tra i due sessi.

La vita: opere

Nel '51, oltre all'*Antiafrodisiaco*, aveva iniziato una commedia, che terminerà l'anno dopo, l'*Emanuele* dedicata all'amico israelita Emanuele Ottolenghi, che affronta il problema dei diritti, e delle libertà da concedersi agli ebrei. Nel 1852, e sullo stesso tema, scrive anche una corrispondenza a *La Sferza*, in polemica con la tendenza antisemita del giornale, diretto dal filo-austriaco Angelo Mazzoldi. Questo primo intervento sulla stampa, si può considerare come l'inizio della sua attività di pubblicista, che proseguirà fino alla scomparsa, con articoli sugli argomenti più vari per giornali e riviste, dove pubblicherà anche poesie, saggi e novelle a puntate, molto spesso firmati con pseudonimi, secondo la moda del tempo, ma soprattutto per sfuggire alla censura austriaca.

Nievo ha capito, con largo anticipo, il potere della stampa nel promuovere istanze e idee politiche, e se ne serve per divulgare gli intenti patriottici per l'unificazione dell'Italia. Ma anche per promuovere l'emancipazione femminile e i pari diritti con l'uomo. Elementi questi necessari, secondo lui, da impegno civile, per un paese che si avvia a diventare nazione.

Nel 1853, inizia a collaborare con il settimanale *L'Alchimista friulano* su cui pubblica dei versi e qualche satira. Nell'autunno

[7] Gorra M., *Nievo fra noi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. 103-132.

dell'anno precedente, si era iscritto al terzo anno dei corsi di legge all'Università di Padova, riaperta dagli austriaci. Partecipa alla vita mondana della città, frequenta il salotto dei cugini Plattis e nel pomeriggio è facile trovarlo al caffè Pedrocchi, in compagnia degli amici o da solo a scrivere.

Nel '54, a Padova viene rappresentato il suo dramma in cinque atti, *Gli ultimi anni di Galileo Galilei*, in cui Nievo, nel rievocare le vicissitudini del grande scienziato oppresso dall'Inquisizione, ma sereno nella sua fermezza interiore, manifesta una inesauribile ansia di libertà. Nonostante lo scarso successo di pubblico e di critica, Nievo continuerà a scrivere per il teatro che lo attrae molto.

Nel frattempo, ha varie e brevi relazioni femminili: con una Fanny, incontrata in Toscana, e a Padova con Raffaella, una corista di cui si è invaghito.

Sempre nel '54, incontra nuovamente Matilde in casa dei cugini Plattis, a distanza di tempo ha modo di ricredersi sul suo conto – come scrive all'amico Attilio – e decide di dedicarle il primo volume di *Versi* pubblicato, nello stesso anno, che raccoglie le poesie uscite sul settimanale *L'Alchimista friulano* di Udine. L'opera ha un buon riscontro di critica, meno di pubblico.

Dopo le poesie, Nievo scrive il saggio *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia* – e va detto che *civile*, in quegli anni, significava anche *patriottico* – pubblicato in sei puntate, tra luglio e agosto del 1854, sull'*Alchimista friulano*, e subito dopo in volume. Il saggio analizza la poesia italiana dal punto di vista delle implicazioni civili, con una valutazione preferenziale per quei poeti che rispecchiano la realtà storica e sociale dell'Italia del loro tempo facendosi strumento di progresso di maturazione generale: il già citato Dante, Parini, Foscolo, Manzoni, Giusti, maestri della poesia popolare.

Anche in quest'opera il tema di fondo è l'unità nazionale, qui affrontata con la sua presa di posizione sul problema della *lingua*, strumento indispensabile di edificazione di questa unità.

Ma a differenza di Manzoni, la cui scelta di una lingua unica è fondamentalmente elitaria, quella dei toscani colti, Nievo, invece, è convinto – e traduce questa convinzione nella scrittura – che l'italiano, la lingua della nuova nazione, debba nascere dalla combinazione delle varie culture e lingue dialettali delle regioni che la compongono, così da essere una lingua comprensibile da tutti, primo importante passo verso l'indipendenza e quindi l'unità politica: «Farsi intendere da molti oh non è forse meglio che farsi intendere da pochi?»[8]. Scrive Nievo.

Nuove poesie appaiono su diversi giornali. C'è un cambiamento di tono e di ispirazione, si avverte l'influenza di Dante, del Foscolo e di Leopardi. Questi componimenti confluiranno in un secondo volume di *Versi*, uscito nel '55, a cui il critico Tenca dedica tre colonne sulla rivista *Il Crepuscolo.*

Nievo sembra moltiplicare le sue attività, quasi avvertisse l'oscuro presagio di un destino che si avvicina troppo in fretta, e nonostante i vari impegni letterari, nel novembre del '55 si laurea brillantemente a Padova: «Dottore in ambo le leggi».

Il padre lo vorrebbe notaio, ma lui preferisce scrivere. Inizia la stesura delle prime novelle campagnole, e di un romanzo *Il Conte Pecorajo.* Il filo conduttore di queste opere è il mondo contadino visto dallo scrittore senza nulla di idilliaco, ma al contrario messo a fuoco con particolare lucidità. Ippolito avverte la necessità di ridurre la distanza tra borghesia urbana e le masse rurali, di riorganizzare i rapporti di lavoro che in campagna sono ancora fermi a forme di mezzadria, sfavorevoli ai contadini, tutto in perfetta coerenza con il suo concetto di letteratura popolare, pratica e attiva. Nello stesso periodo, inizia la stesura di *Angelo di Bontà* – accantonando per il momento il precedente romanzo – che viene pubblicato nel 1856. È il suo primo romanzo e tratta di quel mondo tanto caro al Nievo che è la Venezia della decadenza, conosciuta

[8] Nievo I., *Le Confessioni di un italiano,* a cura di S. Casini, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1999, I, cap. X, p. 634.

e amata attraverso i racconti del nonno Carlo. È un romanzo storico, ambientato sul finire del Settecento e in cui, sullo sfondo del tramonto della civiltà veneziana e del crollo dei valori, si compie la vicenda della protagonista femminile destinata a riscattare uomini e idee: Morosina Valiner. La diciottenne Morosina, appena uscita dal convento delle suore Serafine, dove ha completato l'educazione scolastica, pur innamorata del compagno d'infanzia Celio Terni, in obbedienza al padre va sposa all'Inquisitore Niccolò Formiani, anziano e ammalato: uno tra gli uomini più potenti di Venezia. Ma già il giorno del matrimonio, Morosina prende in mano le redini della sua vita e convince il marito a non fare alcuna festa di nozze. Nel raccontare il degrado morale di Venezia, Nievo contrappone il personaggio di Morosina che, verso l'importante marito, si mostra amorevole e comprensiva, senza apparire per questo debole e sottomessa. In realtà è forte e giudiziosa, dedita agli studi, interessata alla politica e ben decisa a non farsi prevaricare, anche quando rifiuta con fermezza i velati inviti del marito ad avere un figlio con Celio per dargli un erede. Formiani deve, allora, riconoscere la superiore rettitudine morale della giovane sposa.

Già in questo primo romanzo, lo scrittore disegna la sua protagonista con le caratteristiche essenziali che secondo lui dovranno avere le donne della futura nazione, ivi compresi l'interesse per la cultura e l'attualità politica e la capacità di discuterne "alla pari". Come avviene quando Morosina parla di politica con Celio, in presenza del marito. Il cavalier Celio Terni è stato appena scarcerato, graziato proprio dall'Inquisitore Formiani che ha sventato una congiura massonica contro la Serenissima, in cui il giovane era implicato.

> Celio e la Morosina, di sé e di ogni altro affetto dimentichi, parlarono come da cento anni non si parlava più nel Senato di Venezia; le loro anime forti di rettitudine e di amore si manifestavano concordemente in pensamenti robusti, in parole concise, in gesti concitati[9].

[9] Nievo I., *Angelo di bontà, Storia del secolo passato*, testo secondo l'edizione del 1856, a cura di A. Zangrandi, Venezia, Marsilio, 2008, p. 384.

Formiani, di lì a poco, morendo, affida la Morosina, quale futura sposa a Celio, e i due giovani finalmente liberi si sposano e tornano al paese della loro infanzia. Il ritorno di Morosina e Celio al loro paese è una metafora piuttosto trasparente dell'intenzione dell'autore di indicare alla borghesia cittadina l'importanza dei valori della civiltà contadina e la loro stabilità duratura.

Questa prima prova narrativa, che pur risente di alcune incertezze nello stile, è importante per l'introduzione nella vicenda di una tematica che sta molto a cuore a Nievo: l'emancipazione femminile. È una tematica che se inizialmente può aver preso spunto dal modello materno – non dimentichiamo che la madre Adele Marin aveva frequentato l'Università di Padova e oltre ad occuparsi della famiglia amministrava i beni mantovani dei Nievo – e da frequentazioni giovanili quali la prima innamorata Matilde Ferrari – che tirava di scherma nella palestra casalinga e conosceva le lingue – acquista nel tempo tale importanza da diventare parte del suo impegno civile. E l'autore ne dà conto nei suoi scritti: romanzi e articoli giornalistici, nei versi e nelle prime novelle: come nella più famosa, *Il Varmo*[10]*,* dove il personaggio di Favitta anticipa quello di Pisana de *Le Confessioni d'un Italiano.*

Ma il '56 è anche l'anno dell'arrivo di Nievo nell'ambiente letterario milanese, collabora con *Il Panorama universale*, dove pubblica la novella *L'Avvocatino*, per la quale viene denunciato per vilipendio della Imperial Regia Gendarmeria. Nievo si difende da solo dall'accusa dicendo che non è responsabile di quanto dice il personaggio della novella. Alla conclusione del processo dovrà pagare solo un'ammenda. In realtà, il procedimento processuale gli procura un'improvvisa notorietà nell'ambito degli intellettuali milanesi. I più bei salotti aprono le porte al giovane Ippolito – compreso quello della contessa Maffei – che si trova al centro dell'attenzione, ricercato e apprezzato per lo spirito brillante e per una certa aria

[10] Nievo I., *Il Varmo*, a cura di A. Romano, Roma, Salerno editrice, 1990.

da cospiratore. E lui si cala con entusiasmo nella vita mondana, tra cene e serate a teatro o con gli amici al Caffè Martini.

A Milano frequenta assiduamente la casa del cugino Carlo Gobio che ha sposato Bice Melzi d'Eril, e di lei, lo scrittore si innamora. La storia con Bice è chiaramente una storia impossibile – eppur corrisposta – per un insieme di motivi; tuttavia, Ippolito è attratto fortemente da lei che sente così simile a sé: «Bice è bella, pallida e quieta» scrive alla madre. E l'unico accenno che farà dell'aspetto fisico della donna amata, di cui lo affascina l'ingegno vivace e prontissimo unito alla fragile sensibilità del suo temperamento ombroso e mutevole.

Bice è malata di tisi e porta avanti un matrimonio combinato dalla madre e dai Gobio, probabilmente una affettuosa, civile convivenza. L'incontro con Ippolito è l'amore atteso, sognato, un sentimento forte che si nutre anche della proibizione dovuta alla parentela e della lontananza, ma non per questo meno importante per entrambi che non vi rinunceranno mai.

Bice diventa la principale interlocutrice delle sue lettere quando il poeta è lontano; Ippolito non le tace nulla: i fatti quotidiani e gli aneddoti buffi, le riflessioni, le amarezze e le soddisfazioni, le speranze, con una sola eccezione: i suoi sentimenti. Solo in una lettera dell'ottobre del '59, scritta da Fossato, mentre aveva la febbre alta, dice: «Chi lo sa quando ci vedremo? Lascia che guarisca... Oh non serve far progetti, il caso è tristo e ci trascina con lui»[11]. Ma subito nella lettera dopo si preoccupa di mascherare l'eccesso di passione, invocando una sorta di pazzia dovuta alla febbre.

Nel 1857, Ippolito si sposta continuamente tra Udine, dove abita il padre, Colloredo, nel castello di famiglia, Mantova, residenza della madre, e ancora Fossato di Rodigo, Teglio Veneto, e i bagni di Grado, dove da bambino, aveva scoperto il mare. Il soggiorno gli ispirerà la novella *Le Maghe di Grado.*

[11] Nievo I., *Tutte le Opere di Ippolito Nievo,* cit., lettera 416.

La vita mondana tra Friuli e Veneto è piacevole e varia, Ippolito accetta volentieri inviti di amici e parenti che ospita altrettanto volentieri. A Portogruaro c'è la casa dello zio Augusto Marin, vicepretore della cittadina; il suo salotto è molto frequentato come la residenza di campagna, a Teglio, dove si organizzano feste e cacce.

Questa vita di società della provincia veneta si fisserà nella memoria di Ippolito riapparendo nelle vivaci descrizioni del salotto di casa Frumier de *Le Confessioni d'un italiano*.

Così nella scrittura la realtà si mescola al ricordo e anche il letterario castello di Fratta – l'originale era distrutto da tempo – prende vita da quello di Colloredo.

Nel 1857, inizia a scrivere i primi capitoli di un breve romanzo satirico che diventerà *Il Barone di Nicastro*, dove il protagonista vaga per il mondo alla ricerca «della felicità nella virtù e della virtù nella felicità». L'operetta, brillante e leggera solo in superficie, esce a puntate, su *Il Pungolo* di Milano, con il titolo *Le disgrazie del numero due,* sotto lo pseudonimo di Nevio, e sempre in questo periodo Nievo scrive due tragedie, *Spartaco* e *I Capuani*. Vede spesso Francesco Rosari, con cui è nata una profonda amicizia e frequenta il fratello Alessandro, anche lui a Milano per motivi di studio. È un momento di grande attività per Nievo, pubblica numerosi articoli di letteratura, cronaca, costume e fantasia. In forma di strenna per il nuovo anno, 1858, pubblicherà una raccolta di poesie, «tutte bizzarre e saltellanti come le mie fantasie […], saranno intitolate *Le lucciole*. Settemila versi!». Così le presenta il poeta.

Il canzoniere, per l'improvvisa notorietà acquistata dall'autore, ottiene un successo inaspettato. Nel frattempo, è stato pubblicato *Il Conte Pecorajo*, «è il romanzo che più avanti porta l'elaborazione letteraria delle istanze sociali delle masse contadine anche se, ancora una volta, la soluzione prospettata passa attraverso le buone virtù di manzoniana memoria e non attraverso l'inevitabile lotta politica

tra classi con interessi diversi»[12]. Nievo è ben consapevole delle discordie e della distanza tra la borghesia urbana e le masse contadine, è un argomento che affronterà due anni dopo, nel 1859, in appropriata chiave politica, nel saggio *Rivoluzione politica e rivoluzione nazionale,* edito postumo, mancante del primo capitolo.

Tuttavia, questa consapevolezza, nella convinzione che l'unificazione nazionale è l'obiettivo principale, e per questo obiettivo tutte le divergenze di classe devono essere messe da parte, ha la sua rispondenza letteraria nell'idea di

> "una narrativa che promuovesse un'interpretazione dinamica della storia italiana ed illustrasse la faticosa conquista della coscienza patriottica in personaggi di ceti diversi" (Romagnoli). In un romanzo che avesse il coraggio di guardare in faccia la realtà e di rappresentarla per quello che era; compresi i dubbi e i disinganni di chi vi si misurava e il disappunto di fronte ai piccoli passi della storia. Senza eroi, tanto meno positivi; in un'aria di crisi anche se in crescita[13].

A questo punto, Nievo inizia la stesura de *Le Confessioni d'un Italiano,* anteponendola ad un altro romanzo che ha in mente, *Il pescatore d'anime,* che verrà ripreso due anni dopo.

Le prime pagine delle *Confessioni* sono vergate verso la fine del 1857*,* probabilmente a Milano, l'opera sarà portata a termine nell'agosto dell'anno dopo, tra Colloredo e Mantova, dove trascorre l'estate con la madre. La conclusione del poderoso romanzo – manoscritto in tre volumi – lo lascia svuotato. È proprio l'autore, il 17 agosto 1858, a dare notizia della fine della stesura al cugino Carlo Gobio e a sua moglie Bice a cui scrive: «Ieri alla fine ho terminato il mio Romanzo; sono proprio contento di riposarmi. Fu una confessione assai lunga»[14].

Lo scrittore non riuscì a vedere la sua opera stampata che verrà pubblicata, nel 1867 a Firenze – sei anni dopo la sua scomparsa, a

[12] Nievo I., *Le Confessioni d'un italiano*, a cura di P. Ruffilli, Milano, Garzanti, 1984, p. XXI.

[13] Ivi, p. XXII.

[14] Nievo I., *Tutte le Opere di Ippolito Nievo*, *Lettere,* cit., lettera 342.

cura di Erminia Fuà Fusinato – dall'editore Felice Le Monnier che decise di modificare il titolo nel meno pericoloso, politicamente, *Confessioni d'un Ottuagenario.*

L'anno seguente, nella recensione apparsa su *Il Pungolo* si leggeva: «È storia? È romanzo?»

Potremmo, dunque, definire l'opera un romanzo storico? Forse non del tutto, non soltanto. Ma qual era il pensiero di Nievo sull'utilità di questo genere letterario? Ci viene in aiuto una sua recensione al romanzo *La giornata di Tagliacozzo* di Cleto Arrighi, pubblicata nel 1859 su *L'età presente,* dove appare evidente che per lui il romanzo storico ha senso, è utile, se serve a: «vivificare dal passato le passioni e le idee che possono giovare al presente, poiché non è ignoto che la nazione di oggi è *sopraposta* alla nazione di ieri e che gli effetti futuri sono sviluppi incrementi trasformazioni dei germi lontani»[15].

E Nievo, nella stesura delle *Confessioni*, scritte con grande impeto in soli nove mesi – ma meditate assai di più – si era attenuto a questo proposito quando aveva architettato l'intreccio tra la storia pubblica e la storia privata dei personaggi, attraverso l'ideazione di un narratore delegato, l'ottantenne Carlo Altoviti, che nel raccontare la propria vita, dalla nascita nel 1775 al 1858, ripercorreva un tempo – a cavallo tra due secoli – molto importante della storia italiana.

L'autore, nella stesura dell'opera, segue puntualmente le regole del romanzo storico italiano: descrizione ambientale iniziale in cui far muovere i suoi personaggi di finzione e accanto figure storiche reali: la Storia nelle *Confessioni* è riscritta nella sua dimensione quotidiana.

«Nievo tratta l'elemento storico con lo slancio di un racconto epico del quotidiano», come sottolinea Angelo Favaro nella relazione al Convegno della SEI 2018 di Salamanca.

[15] Nievo I., *La giornata di Tagliacozzo. Storia italiana per Cletto Arrighi 1858*, in "L'Età presente", 18 marzo 1859, n. 11, ora in Idem, *Opere*, II, a cura di U. M. Olivieri, Milano, Ricciardi, 2015, pp. 230-231.

Il protagonista e narratore delle *Confessioni*, Carlo Altoviti, nel profilo che traccia di sé stesso all'inizio del libro – uno dei diversi che farà – si sofferma sulla sua indole di individuo comune «di mediocre coltura e quasi ignoranza letteraria»[16] e non dotato di particolari virtù eroiche. Nel descrivere così il suo personaggio, Nievo può, dunque, narrare la vita di un individuo "medio", non un eroe, «quasi un esemplare di quelle innumerevoli sorti individuali che […] compongono la gran sorte nazionale italiana»[17], proprio in virtù del carattere eccezionale del periodo storico che Carlo Altoviti ha vissuto. Per quanto detto in questo primo profilo di sé stesso, il protagonista è portato a scegliere, per raccontare le sue vicende ai lettori, almeno inizialmente, una scrittura vicina al racconto orale.

Ma non è l'unica forma linguistica usata, Nievo, infatti:

> Con una singolare modernità compositiva, costruisce la parola del personaggio in una dimensione politonale […] Sempre più verosimile appare l'ipotesi che la mistura tra voci dialettali venete e friulane e aulicismi letterari della partitura romanzesca sia da attribuire alla *maschera* del personaggio, ossia alla volontà di Nievo di rappresentare linguisticamente la condizione di un veneziano della provincia che progressivamente scopre una dimensione nazionale del proprio percorso esistenziale[18].

La lingua delle *Confessioni* non vuole essere un modello per la nascente nazione, e tuttavia, per l'autore è anche un modo di esprimere il suo pensiero su problemi essenziali dell'unificazione come quello della lingua. L'altro personaggio cardine del romanzo è Pisana, figura femminile complessa, modernissima e capricciosa, spregiudicata, ma anche capace di sacrifici e grandi gesti. E di lei Carlino si innamora fin dall'infanzia, un amore di tutta la vita, ricambiato, a modo suo da Pisana.

---

[16] Nievo I., *Le Confessioni d'un Italiano,* cit., p. 7.

[17] Ivi, I, p. 8.

[18] Nievo I., *Confessioni di un Italiano*, a cura di U. M. Olivieri, Milano, Feltrinelli, 2017, pp. 775-776.

Dopo una tale fatica su consiglio medico va a Regoledo per un ciclo di cure termali e da lì si reca spesso sul lago di Como per rivedere Bice, che si trova nella villa dei Gobio a Bellagio.

A dicembre Ippolito si stabilisce a Milano; dopo l'incontro di Cavour e Napoleone III a Plombières (luglio 1858) sono rinate le voci di una ripresa delle armi contro gli occupanti austriaci.

Il sogno dell'unità d'Italia sembra nuovamente una possibile realtà per i patrioti, e Nievo è tra questi. Verso la fine dell'anno c'è un'evacuazione generale ma Ippolito rimane a Milano, vuol vedere cosa succede, mentre nel gennaio seguente (1859), in Friuli, si sposa la sorella Elisa. L'attesa dura qualche mese, intanto traduce *I canti popolari della Grecia moderna* di Marino Vreto, opera in sintonia con la situazione di fermento politico, e delle liriche di Heine che pubblica in gran parte sui giornali femminili con cui collabora: *Il Corriere delle Dame*, *Le ore casalinghe* e *La Ricamatrice*. È ancora un modo per proseguire il suo impegno civile per l'emancipazione femminile, che per lui passa attraverso la cultura e la letteratura, non solo italiana ma europea.

Il 26 aprile giunge voce che la guerra tra Austria e Piemonte è stata dichiarata. Il 4 maggio Ippolito lascia Milano senza avvertire nessuno, nemmeno Bice. Dopo qualche giorno, passando per Lugano, con un viaggio massacrante arriva a Torino dove trova i fratelli Carlo e Alessandro arruolati nell'esercito regolare piemontese. Lui sceglie diversamente e si arruola nei Cacciatori delle Alpi di Garibaldi, corpo creato da poco che ha l'ostilità dello Stato maggiore e del generale La Marmora, un esercito di irregolari. Viene equipaggiato e armato, gli viene assegnata una cavalla che, nel ricordo di Bice, chiama Bigia.

È iniziata l'ultima avventura che lo condurrà in meno di due anni alla fine; Ippolito sembra non accorgersene, e si butta in imprese rischiose, veri atti di coraggio, sotto la guida e l'influenza di Garibaldi che esercita sul giovane un fascino magnetico.

Dopo una spedizione sul lago Maggiore per recuperare degli obici, Ippolito raggiunge il suo Corpo a Varese e avanzando con Garibaldi il 15 giugno partecipa ad una battaglia campale contro gli austriaci. I garibaldini sconfiggono gli uomini del generale Urban ma riportano gravi perdite. La prudenza della diplomazia sabauda fa innervosire Garibaldi. L'8 luglio, tra le nevi delle Alpi, ci sarà una battaglia, durissima e inutile. Quello stesso giorno viene siglato l'armistizio di Villafranca. È un'amara delusione per Ippolito. Milano è ritornata all'Italia, ma restano austriache Mantova, Venezia e il Friuli.

L'esperienza garibaldina ispira a Nievo gli *Amori garibaldini*, raccolta di versi vari sui fatti e i personaggi della campagna militare, composti durante la campagna stessa. Il volume verrà pubblicato a Milano, presso l'editore Agnelli, nel 1860, dopo la partenza dell'autore per la Sicilia.

A metà luglio, Ippolito va a Genova dove Bice sta facendo i bagni, la sua vicinanza lo rincuora molto. Un anno dopo, da Palermo, ricordando la breve vacanza in Liguria, le scriverà «tu poi in particolare hai il merito raro in una donna di avermi ridonato la salute. Siete così facili a farla perdere»[19].

Passa l'autunno a Fossato di Rodigo, italiana; scrive *Venezia e La libertà d'Italia,* un opuscolo di protesta, pubblicato anonimo, contro la mancata liberazione del Veneto e contro la violazione degli accordi di Plombières. Primo tentativo di saggistica politica.

Ippolito ritorna a Milano dove rimarrà tutto l'inverno e parte della primavera. Ha ripreso a pubblicare articoli: per la *Strenna dell'Uomo di Pietra per l'anno 1860*, scrive *La storia filosofica dei secoli futuri.* Inizia il romanzo *Il pescatore d'anime* – che rimarrà incompiuto per la fine di Ippolito – basato sull'importanza del clero di campagna nei rapporti tra i contadini e i proprietari. Di lì a pochi mesi Nievo veste nuovamente la camicia rossa dei garibaldini

[19] Nievo I., *Tutte le Opere di Ippolito Nievo*, *Lettere*, cit., lettera 452.

– quella che Bice vorrà indossare morendo nel ’65 – e, come sappiamo, non rientrerà dall’ultima missione in Sicilia.

L’avventura siciliana con i Mille ha inizio il 5 maggio 1860 con la partenza da Quarto. Garibaldi e l’Intendente generale Acerbi si imbarcano sul *Piemonte*, mentre Ippolito con Nino Bixio è sul *Lombardo;* subito riceve l’incarico di vice Intendente generale della spedizione in Sicilia, compito che manterrà durante tutta l’impresa militare pur partecipando con eroismo alle battaglie da Marsala a Palermo. I garibaldini diventano esercito nazionale di Sicilia e Nievo vice Intendente generale delle forze nazionali in Sicilia con il grado di capitano. Lo scrittore tiene un diario di quei giorni, *Diario della Spedizione dei Mille dal 5 al 28 maggio,* che invia al cugino Carlo Gobio perché sia pubblicato su *Il Pungolo.* Il compito affidato a Nievo è molto gravoso; inoltre, con l’arrivo a Palermo di La Farina, inviato da Cavour, inizia una campagna denigratoria contro l’amministrazione garibaldina, campagna che prosegue anche a Torino sulla stampa e in Parlamento. Il fine è l’annessione diretta della Sicilia al Piemonte, ostacolata da Garibaldi.

Nievo, per i suoi meriti viene nominato colonnello e inizia a redigere il *Resoconto amministrativo della prima spedizione in Sicilia*, che uscirà sull’importante giornale milanese *La Perseveranza,* a firma di Acerbi, per fugare i dubbi sulla correttezza dell’operato amministrativo dei garibaldini. Verso la fine dell’anno, passate le consegne, ottiene una licenza di un mese. Il primo pensiero è per Bice che va a trovare a Bellagio; quindi, raggiunge Fossato e passa il Capodanno in famiglia. Il 3 gennaio 1861 esce su *La Perseveranza* una sua *Lettera aperta al Direttore*, ancora in difesa del suo operato. Scrive per *L’Uomo di Pietra* un ultimo articolo, *Il giovedì grasso a Venezia.*

In febbraio, è a Napoli quando riceve l’ordine, dal suo superiore Acerbi, di rientrare in Sicilia. Deve riportare a Torino tutte le carte della contabilità per fugare le accuse ignominiose di cattiva

amministrazione. Il lavoro burocratico lo trattiene a Palermo fino ai primi di marzo, ha fretta di ritornare e proprio la fretta lo tradirà. Il 4 marzo, con i principali documenti amministrativi e gli uomini del suo ufficio, si imbarca a Palermo sul malandato vapore *Ercole* – nonostante tutti lo sconsiglino di imbarcarsi su quella nave – senza aspettare l'arrivo dell'*Elettrico*, imbarcazione più solida e affidabile.

Il mattino dopo, a causa di una burrasca o forse di un sabotaggio, l'Ercole affonda vicino a Capri, al largo di Punta Campanella. È il 5 marzo 1861. Il 17 marzo verrà proclamata l'Unità d'Italia.

L'attenzione generale è tutta rivolta al grande evento: le ricerche dei naufraghi, scarse e tardive, non daranno alcun risultato.

Cento anni dopo, il pronipote Stanislao Nievo, inizierà la prima vera inchiesta scientifica su questo tragico episodio, i cui risultati usciranno nell'opera *Il prato in fondo al mare* – Premio Campiello 1975 –confutando quanto detto allora dal governo sabaudo che tutta la documentazione amministrativa era finita in fondo al mare con il vapore *Ercole*. La documentazione, redatta in origine in tre copie, è conservata all'Archivio di Stato di Torino.

Bibliografia d'autore

Angelo di bontà, *Storia del secolo passato*, testo secondo l'edizione del 1856, a cura di A. Zangrandi., Venezia, Marsilio, 2008.

Antiafrodisiaco per l'amor platonico, a cura di A. Balduino, Venezia, Marsilio, 2011.

Il prato in fondo al mare, Venezia, Marsilio, 2010.

Il Varmo, a cura di A. Romano, Roma, Salerno editrice, 1990.

La giornata di Tagliacozzo. Storia italiana per Cletto Arrighi 1858, in "L'Età presente", 18 marzo 1859, n.11, ora in Id., *Opere*, II, a cura di U. M. Olivieri, Milano, Ricciardi, 2015.

Le Confessioni d'un italiano, a cura di P. Ruffilli, Milano, Garzanti, 1984.

Le Confessioni di un italiano, a cura di S. Casini, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 1999, I.
Le Confessioni di un italiano, a cura di U. M. Olivieri, Milano, Feltrinelli, 2017.
Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia, a cura di M. Gorra, Udine, Istituto editoriale veneto friulano, 1994.
Tutte le Opere di Ippolito Nievo, *Lettere*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981.

Bibliografia critica minima

Chaarani Lesourd E., *Ippolito Nievo Uno scrittore politico*, Venezia, Marsilio, 2011.
Gorra M., *Nievo fra noi*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
Mantovani D., *Il poeta soldato. Ippolito Nievo (1831-1861)*, Milano, Treves, 1900.
Mazzini G., *Scritti letterari di un italiano vivente,* Lugano, Tipografie della Svizzera italiana, 1847, III.

«La libertà è come la poesia, indefinibile». Giuseppe Ungaretti attraverso il Novecento

Monica Venturini

Assisto la notte violentata
L'aria è crivellata
come una trina
dalle schioppettate
degli uomini
ritratti
nelle trincee
come le lumache
nel loro guscio.
[...]

G. Ungaretti, *In dormiveglia*

Qui
Vivono per sempre
Gli occhi che furono chiusi alla luce
Perché tutti
Li avessero aperti
Per sempre
Alla luce.

G. Ungaretti, *Per i morti della Resistenza*

In un paese nudo, terribile, di pietra

Nel marzo del 1948 il settimanale il *Cantachiaro* si rivolge agli scrittori per definire la parola "libertà". In una fase estremamente delicata e complessa della storia del Paese, appena uscito dalla Seconda guerra mondiale, Ungaretti riflette sul peso e il valore di questo ideale, riprendendo, rielaborando e riproponendo anche interventi del passato e affrontando nuovamente, in settembre a Ginevra, in occasione delle *Rencontres internationales*, la questione della libertà, legata evidentemente ai problemi della vita e dell'arte contemporanee. Il «discorsetto sulla libertà», poi pubblicato in *Ragioni di una poesia* (1949), prende le mosse così da un altro grande autore molto amato da Ungaretti, Leopardi[1], e dal grande tema del tempo-durata che attraversa tutta la sua opera.

La libertà, come la poesia, offre all'essere umano «un'illusione di ringiovanimento» e «di innocenza», la speranza che coincide con l'esatto momento «prima della caduta»[2] da opporre alla morte e al senso di fragilità e precarietà dell'esistenza. La tradizione ha permesso all'uomo, secondo Ungaretti, di far propria questa libertà, intesa come mèta «verso la quale, s'avvia l'uomo quando tenda a superare l'inferiorità e le bassezze della sua condizione, purché per libertà siano intesi quello slancio e quell'effusione dell'animo nemico d'ogni egoismo, dell'animo che nell'intimità della persona umana, sa volere estirpare ogni germe e ogni residuo estranei all'umana dignità». E aggiunge: «La libertà è come la poesia, indefinibile. Sappiamo oggi che solo essa è poesia», «slancio di comunione

[1] Frequente il riferimento al tema della libertà nelle riflessioni ungarettiane su Leopardi: cfr. Ungaretti G., *Leopardi alla Columbia University*, in Idem, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1112-1119: 119: «Assetato di libertà, straziato dal tragico che condiziona ogni atto di vita, sognante un impossibile riacquisto d'un'originaria natura, così si affaccia alla poesia Giacomo Leopardi».

[2] Ungaretti G., *Ragioni di una poesia*, in Idem, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 2001 [1974], pp. 747-767: 764.

con il divino»[3]. Come il poeta qui tiene a sottolineare più volte, queste riflessioni hanno le loro radici in anni lontani, nei trent'anni trascorsi di vita e scrittura.

E, infatti, quella stessa illusione si trova emblematicamente scolpita anche nei «versicoli» della sua prima opera, *Il Porto Sepolto*, pubblicata nel 1916 (e poi nel 1923 con la discussa quanto generica prefazione di Benito Mussolini) – alcune poesie ungarettiane erano già precedentemente uscite su *Lacerba* – in piena guerra mondiale, da un giovane Ungaretti partito volontario per il Fronte del Carso: «Ungaretti / uomo di pena / ti basta un'illusione / per farti coraggio» (*Pellegrinaggio*, vv. 11-14). L'opera, stampata in ottanta copie dall'amico Ettore Serra, in forma di diario, ripercorre presente e passato del poeta che aveva già alle spalle un particolare percorso biografico, diviso tra l'Italia dell'origine familiare, l'Egitto della formazione e la Francia dell'affermazione. Ungaretti, infatti, nato nel 1888 ad Alessandria d'Egitto da genitori emigrati dalla Lucchesia, rimasto orfano di padre a soli due anni, compie i suoi studi e le sue prime esperienze formative in Egitto, «al limite del deserto»[4] che resterà uno dei luoghi ricorrenti della sua poesia. A questi anni giovanili risalgono le letture di autori – Leopardi, ma anche Baudelaire, Mallarmé, Poe, Nietzsche – che avranno poi un ruolo essenziale nella sua opera. Frequenta, inoltre, la prestigiosa École Suisse Jacot, dove incontra l'amico arabo Moammed Sceab (al quale, morto suicida a Parigi, dedica i versi d'apertura del *Porto*) e si lega agli anarchici di Alessandria, collaborando ai giornali *l'Unione della democrazia* e il *Risorgere!*, prendendo parte agli incontri presso la "Baracca Rossa", circolo anarchico fondato da Enrico Pea nel 1901. In questi anni collabora al *Messaggero Egiziano* (1909-1912), pubblicando per

[3] Ivi, p. 766.

[4] Ungaretti G., *Ungaretti commenta Ungaretti*, in Idem, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura e con un saggio di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2020 [2009], pp. 815-828: 817.

lo più scritti critici, recensioni ma anche la sua prima traduzione (si tratta della novella *Silence* di Edgar Allan Poe).

Nel 1912 raggiunge Parigi, "la città dell'uomo moderno" come lui stesso la definisce, e lì stringe importanti relazioni d'amicizia con numerosi artisti tra cui Picasso, Braque, Delaunay, Léger, De Chirico, Savinio, Modigliani, Severini, ma anche Palazzeschi, Soffici e Papini. Si iscrive alla Sorbonne, frequenta le lezioni di Bergson al Collège de France e i salotti letterari più noti in quel momento (celebre quello di Louise Ricou).

Nel 1915 è a Milano, dove decide di arruolarsi più per un forte desiderio d'appartenenza – scrive a Prezzolini nel 1914: «E se la guerra mi consacrasse italiano? Il medesimo entusiasmo, i medesimi rischi, il medesimo eroismo, la medesima vittoria»[5] – che per una chiara posizione ideologica. In trincea, nel fango, scritti su cartigli e pezzi di carta, nascono i versi de *Il Porto Sepolto*, un'opera che segna l'avvio del percorso poetico di Ungaretti, "uomo di pena", ma anche l'inquietudine di una intera generazione in cerca di un'identità solida in cui riconoscersi. Nel 1919 esce la plaquette *La Guerre*, in francese, inizia la collaborazione al *Popolo d'Italia*, a *Littérature*, ma soprattutto compare alla fine dell'anno, presso Vallecchi, *Allegria di naufragi.* La guerra non rappresenta solo il contesto di produzione di questi versi ma l'origine, la drammatica spinta, lo spirito stesso di queste poesie – «si trattava di cogliere l'attimo»[6] – nelle quali forte è il richiamo ad un dolore universale che accomuna l'umana esistenza e priva di senso la morte inflitta in battaglia: «Non avevo voluto la guerra e non partecipavo alla guerra per riscuotere applausi, avevo, ed ho oggi ancora, un rispetto tale d'un così grande sacrifizio com'è la guerra per un popolo, che ogni atto di vanità in simili circostanze mi sarebbe sembrato una profanazione»[7].

---

[5] Ungaretti G., lettera a G. Prezzolini, 8 novembre 1914, in Idem, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. LXI.

[6] Ungaretti G., *Ungaretti commenta Ungaretti*, in Idem, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 820.

[7] Ungaretti G., *Note* a *L'Allegria*, in Idem, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 755.

A ciò si aggiunge il cosiddetto "nomadismo" ungarettiano che rende il poeta perennemente esule e straniero: «In nessuna / parte / di terra / mi posso accasare» (*Girovago*, vv. 1-4); e il forte senso di precarietà reso ancora più drammatico dal contesto bellico: «Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie» (*Soldati*). L'*Allegria* (poi pubblicata con il titolo definitivo nel 1931) segna una tappa fondamentale, non solo nel percorso ungarettiano, ma nell'intera poesia contemporanea, determinando l'affermazione di Ungaretti nel canone novecentesco: «E così si è trovato il mio linguaggio» – scrive Ungaretti ripensando a quest'opera – «poche parole piene di significato che dessero la mia situazione in quel momento: quest'uomo solo in mezzo ad altri uomini soli, in un paese nudo, terribile, di pietra, e che sentivano, tutti questi uomini, ciascuno singolarmente, la propria fragilità»[8]. In un dialogo serrato tra tradizione ed eversione rispetto alle norme – metriche e stilistiche – tra suggestioni avanguardistiche e influssi del simbolismo europeo, l'*Allegria*, con la sua complessa storia editoriale e la sua progressiva definizione, è l'opera che più di ogni altra segna nel cuore della prima metà del secolo scorso una decisiva svolta rispetto alle poetiche dominanti e alle correnti in atto. La guerra non è vista come soluzione né umana né politica, ma «accettata non per la gloria che essa poteva procurare, ma come una fatale necessità» e – scrive Ungaretti – «un'espiazione»[9]. Di nuovo a Parigi alla fine del conflitto, Ungaretti, tra i collaboratori de *Il Popolo d'Italia*, guarda con interesse, come testimoniano alcune lettere, all'ascesa di Mussolini, restauratore ai suoi occhi e in quella particolare fase, dell'ordine dopo il caos bellico. Nonostante compaia tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti*, già nel 1926 scriverà a Soffici, lamentandosi delle scelte del regime in materia di arte, deluso dalla mancata nomina ad Accademico d'Italia, ottenuta poi solo nel 1942. Prima di intraprendere

[8] Ungaretti G., *Ungaretti commenta Ungaretti*, in Idem, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 820.

[9] Ivi, p. 821.

l'avventura brasiliana nel 1937, sarà dal 1927, con la moglie Jeanne Dupoix, a Roma: «È diventata la mia città quando sono arrivato a capire ciò che è il barocco, ciò che ha il barocco, ciò che c'è in fondo al barocco. Perché Roma è in quel fondo, è una città di fondo barocco»[10]. Roma, Michelangelo e il barocco segnano in modo indelebile questa nuova fase, controversa e ricca di molteplici influssi – «l'uomo di pena è l'uomo cupamente in meditazione sulla giustizia e la pietà. Contraddizione assoluta, dialettica dei contrari»[11] – che porteranno Ungaretti ad elaborare una nuova poetica.

Prigioniero della libertà

Nel 1933 pubblica *Sentimento del tempo* che ha inizio con una sezione intitolata *Prime*, stesso titolo che chiude l'opera precedente, l'*Allegria*, stabilendo così un nesso di forte continuità tra le due fasi. «La mitologia cantata nel *Sentimento del Tempo* diventa, attraverso la nuova visione cristiana, un esempio di durata storica: un naturale succedersi di racconti di millenaria evocazione che trovano espressione senza apparenti contraddizioni»[12] coniugati e declinati tramite il mito di Roma. Sei sezioni compongono l'opera: *Prime*, *La fine di Crono*, *Sogni e accordi*, *Leggende*, *Inni*, *La morte meditata*, *L'amore*.

In *Le stagioni*, dove si incontra per la prima volta nell'opera ungarettiana il canto a due voci, forma che sarà centrale nella fase successiva, compare nuovamente il tema della libertà legato questa volta a quello dello sguardo, ma sempre accostato all'illusione giovanile, allo slancio che caratterizza questa fase della vita: «*Iridi libere* / *Sulla tua strada alata* / *L'arcano dialogo scandivano*. // È

[10] Ungaretti G., *Sentimento del tempo*, in Idem, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 763-769: 763.

[11] Ivi, p. 764.

[12] Zoppi Garampi S., *Ungaretti,* Collana «I grandi della Letteratura italiana», Pelago, Edizione del Kindle, p. 61.

mutevole il vento, / Illusa adolescenza» (*Le stagioni*, vv. 11-13 e 14-15). Prevalgono, soprattutto nelle sezioni *Leggende* e *Inni*, i temi della sfida al tempo e della disponibilità al viaggio che sia reale o metaforico – «Fui pronto a tutte le partenze» (*Il Capitano*, v. 1); «Sono un uomo ferito. // E me ne vorrei andare / E finalmente giungere, / Pietà, dove si ascolta / L'uomo che è solo con sé» (*La Pietà*, vv. 1-5); «Fulmina le mie povere emozioni, / Liberami dall'inquietudine. // Sono stanco di urlare senza voce» (*La Pietà*, vv. 37-39) – che si traducono anche in dichiarazione di speranza e fiducia nel potere della poesia e in ciò che di essa sfugge alla comprensione.

Nel *Canto sesto* de *La Morte meditata* si trova l'espressione "memoria demente", poi ricorrente nell'ultimo Ungaretti («Solo tu, memoria demente, / La libertà potevi catturare», vv. 5-6). «La "misura" cercata nel *Sentimento del Tempo* si pone lungo l'accennata tradizione europea, sondata nelle infinite, anche audaci, risorse dell'endecasillabo, disposta alla liberazione musicale della parola, anche a rischio di offuscarne il senso»[13]. Il tempo, il mito e il ritorno alla metrica tradizionale, ma anche la pienezza di una stagione segnata dall'ideale della poesia pura, dall'ermetismo dominante in quegli anni e da una costante e tragica dialettica tra fede e ricerca, eterno e fine, caratterizzano questa raccolta: «Nel *Sentimento del tempo*, come in qualsiasi altro momento della mia poesia sino ad oggi, quest'uomo ch'io sono, prigioniero nella sua propria libertà, poiché come ogni altro essere vivente è colpito dall'espiazione d'un'oscura colpa, non ha potuto non fare sorgere la presenza d'un sogno d'innocenza»[14].

Al 1937 risale la sua partenza per il Brasile, dove terrà la cattedra di Lingue e Letteratura italiana presso l'Università di San Paolo fino

[13] Ivi, pp. 63-64.

[14] Ungaretti G., *Note* a *Sentimento del Tempo*, in Idem, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 769. Qui Ungaretti conclude: «Il *Sentimento* è dunque la pienezza implacabile del sole, la stagione di violenza e, nello stesso tempo, la clausura dell'uomo, nella seconda parte del libro, dentro la propria fralezza. [...] D'innocenza preadamitica, quella dell'universo prima dell'uomo. Sogno dal quale non si sa quale altro battesimo potrebbe riscattarci, togliendoci di dosso la persecuzione della memoria», *ibidem*.

al 1942: «Ecco perché chiamo il Brasile la mia Patria umana: mi ha dato, per l'esperienza che vi ho potuto fare, la misura dell'uomo: smisurata di dignità, di potenza, e insieme d'un essere ch'è nulla»[15]. Ad uno dei suoi rientri in Italia, avvenuto nel corso del periodo brasiliano, risale la decisa protesta contro le leggi razziali, come testimonia in particolare una lettera a De Robertis del dicembre 1947: «protestai con tale veemenza contro le leggi razziali e la campagna antifrancese del governo fascista, che fui fermato mentre stavo nella hall dell'albergo d'Inghilterra accomiatandomi dagli amici, per ritornare in Brasile dove avevo lasciato la mia famiglia»[16]. Tramite tali dichiarazioni è possibile comprendere l'adesione iniziale al fascismo, dettata soprattutto dalla fiducia in Mussolini, trasformatasi poi in dichiarata distanza verso i noti esiti della politica fascista negli anni Trenta, «quelle folle politique» la definisce in una lettera a Paulhan dell'agosto 1938.

È bene sottolineare come Ungaretti anche da professore, nonché da traduttore, abbia dedicato un'intensa e appassionata attività in stretto dialogo con il resto della sua produzione. L'insegnamento si configura per lui fin dall'inizio come una vera e propria missione, costellata dunque, come la sua poesia, di esperimenti, risultati spesso inaspettati e interazioni tra poesia, didattica e intento pedagogico. L'elemento innovativo del magistero ungarettiano stava proprio in questo: un lavoro sul testo e nel testo, dalla parafrasi al commento, che tenesse certo conto degli studi precedenti, ma nel quale poter declinare, al contempo, rigore metodologico e libertà d'interpretazione.

Numerose, infatti, le dichiarazioni ungarettiane che esortano gli studenti ad intendere il rapporto con il testo come un fondamentale esercizio di libertà: «Solo quando si sarà svegliata in voi, leggendo, la manìa del perché, avrete incominciato a imparare. / Vorrei che

[15] Ungaretti G., *Viaggi e lezioni*, cit., pp. 455-456.

[16] Ungaretti G., De Robertis G., *Carteggi 1931-1962*, a cura di D. De Robertis, Milano, Il Saggiatore, 1984, p. 112.

bruciaste tutti i libri che danno delle spiegazioni: manuali, prontuari, schede, storie della letteratura, storie della filosofia, ecc. ecc. E prendeste solo gli scrittori»[17]. E ancora:

> Persuadetevi di questo: in nessuna storia della letteratura c'è la verità, in nessuna formula d'un altro ci può essere il vostro pensiero: la verità dovete cercarla nel vostro spirito. Se cercherete direttamente sui testi degli autori la storia, essa finirà coll'apparire nel vostro spirito, e sarà opera stessa del vostro spirito, e sarà verità perché nascerà non dalle formule e dai precetti di Tizio o di Sempronio, ma liberamente dal vostro pensiero[18].

E ciò andrà definendosi sempre meglio anche negli anni romani quando, dopo un lungo processo, potrà riprendere l'insegnamento tenendo lezioni soprattutto su Leopardi, ma anche su Manzoni, Dante, Petrarca, sempre incitando i suoi studenti a rispettare la singolarità di ogni autore e invitandoli a misurare con diverso metro, in base al problema critico da affrontare. E così avviene rispetto alle traduzioni – si ricordano qui almeno i nomi di Poe, Blake, Shakespeare, Ezra Pound, Góngora, Paulhan, Michaux, Mallarmé, Racine, Mendes – ambito centrale della sua esperienza artistica e vero e proprio laboratorio di immagini, figure e suggestioni che si ritrovano disseminate in tutta la sua produzione.

Libertà è poesia

Nel riprendere il *fil rouge* del tema della libertà, che certo, come si è visto, tocca anche in modo decisivo l'attività didattica e traduttoria ungarettiana, il testo che rappresenta un inno a tale ideale è contenuto nella seconda sezione de *Il Dolore* (1947), il libro

[17] Ungaretti G., *Manzoni e Platone. Lezioni brasiliane*, in Idem, *Viaggi e lezioni*, cit., p. 645.

[18] Ungaretti G., *Concetto di storia e storia letteraria* [1937], in Idem, *Viaggi e Lezioni*, cit., p. 1007.

più amato, scritto «negli anni orribili, stretto alla gola»[19], drammaticamente al confine tra dicibile e indicibile: se la prima parte dell'opera, infatti, si costruisce tutta intorno ai lutti personali del poeta – la perdita del fratello e del figlio Antonietto di soli nove anni – la seconda si apre ad una dimensione collettiva e corale che determina anche una visione più concreta e direttamente vissuta della libertà invocata:

> Ora che già sconvolta scorre notte, / E quanto un uomo può patire imparo; / Ora ora, mentre schiavo / Il mondo d'abissale pena soffoca; / Ora che insopportabile il tormento / Si sfrena tra i fratelli in ira a morte; / Ora che osano dire / le mie blasfeme labbra: / "Cristo, pensoso palpito, / Perché la Tua bontà / S'è tanto allontanata?» (*Mio fiume anche tu*, vv. 18-28).

Ma anche in altre poesie della raccolta torna il riferimento alla libertà: «Il mare, / Voce d'una grandezza libera, / Ma innocenza nemica nei ricordi, / Rapido a cancellare le orme dolci / D'un pensiero fedele...» (*I Ricordi*, vv. 4-8).

Nel 1947, anno di pubblicazione del *Dolore*, in un saggio poi più volte rivisto e nuovamente pubblicato, *Missione del letterato*, si riflette sulle conseguenze della guerra sulla cultura e sull'arte:

> Responsabilità... Quale sgomento non deve provarne l'artista [...]. Gli uomini che, per diritto naturale, sono tutti uguali e fratelli, come fu che, proprio nel momento in cui avrebbero potuto reputarsi per i mezzi materiali di cui disponevano ormai, finalmente capaci di non più offendersi a vicenda con disparità economiche rivoltanti, come fu che poterono dimenticare che il supremo bene da garantirsi a ciascuno, dal quale gli altri fioriscono o sono inganni e germi di sventura, è la libertà di coscienza? O sarà sorte dell'uomo, a qualunque riforma ricorra, quella di ridare esca, e maggiore esca sempre, alla pazzia di Caino?[20]

[19] Ungaretti G., *Note* a *Il Dolore*, in Idem, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. 776.
[20] Ungaretti G., *Missione del letterato*, in Idem, *Saggi e interventi*, cit., pp. 847-854: 853.

L'artista è, secondo quanto afferma Ungaretti, responsabile di fronte alle ingiustizie e alla violenza causate dalla guerra e portatore di quegli ideali che costituiscono anche i diritti essenziali dell'individuo nella società, tra i quali il "supremo bene" della "libertà di coscienza". Nel 1950, in una lunga intervista radiofonica, *Sulla Poesia*, afferma:

> Non sono i fatti esterni che fanno lo scrittore: è lo scrittore che giudica mediante la propria opera tali fatti, dai quali, se è vero scrittore, non potrà mai essere determinato. Certo, per natura, ogni uomo, e lo scrittore, è nella storia e non fuori della storia; ma se uno scrittore non riesce nella propria opera ad esprimerla, la storia, e a darle l'impronta della sua personalità, è uno scrittore secondario, del quale la storia non terrà conto. Uno scrittore, un poeta, è sempre, secondo me, *engagé*: impegnato, impegnato a fare ritrovare all'uomo le fonti della vita morale che le strutture sociali, di qualsiasi costituzione siano, hanno sempre tendenza a corrompere e a disseccare[21].

E prosegue:

> Per possedere qualche durata, ripetiamoci, ogni poesia deve effondersi nel mistero dell'essere, essere nuova, universale, autentica, avere riconquistato la sua libertà oltre le condizioni di tempo e di spazio sebbene non possa astrarsi dal fatto che l'uomo è tuffato nella storia e che una lingua segna per conseguenza un invecchiamento storico che non può essere interrotto e che vive nel nostro sangue e nella nostra coscienza nella sua continua mobilità e nella sua costante diversità[22].

La poesia sempre più viene a coincidere con la libertà, che sia innanzitutto d'espressione, ma che pertiene anche all'intera sfera dell'agire umano, acquisendo quella dimensione universale e spirituale che per Ungaretti implica la letteratura:

---

[21] Ungaretti G., *Sulla poesia*, in Idem, *Saggi e interventi*, cit., pp. 768-771: 768.
[22] Ivi, p. 770.

> Anche nel terrore la poesia può trovare i suoi gridi, denunziare l'intolleranza, poiché essa animando la disperata sete di bellezza di chi la brama non perderà mai l'occasione d'insegnare all'uomo a dubitare delle sue forze e a proclamare che si ha il diritto di sbagliare e che in una società fatta bene, non è un crimine non essere tutti e sempre del medesimo parere. [...] Valéry annotava che quanto fu fatto di più mirabile in arte lo fu a dispetto dell'ingiustizia dei sistemi sociali delle diverse epoche[23].

Il saggio si conclude con questa dichiarazione che fa della libertà l'insegnamento della poesia, l'obiettivo dell'arte: «Libertà è poesia: un valore segreto che non si può definire senza recargli offesa, ma che ciascuno misura dai battiti del proprio cuore anelante infinito»[24].

Non è un caso che la parola "libertà" si ritrovi anche nei primi versi del *Recitativo di Palinuro*, raccolto ne *La Terra Promessa. Frammenti* (1950) – «Per l'uragano all'apice di furia / Vicino non intesi farsi il sonno; / Olio fu dilagante a smanie d'onde, / Aperto campo a libertà di pace, / Di effusione infinita il finto emblema / Dalla nuca prostrandomi mortale» (*Recitativo di Palinuro*, vv. 1-6) – un'opera scritta, e mai conclusa, negli anni di elaborazione de *Il Dolore*, che esprime a pieno una «poesia limite tra visibile e invisibile, poesia che "sfrangia" memoria in visione»[25]. E anche in *Gridasti: soffoco*, pubblicata in *Un Grido e Paesaggi*, ma concepita insieme agli altri testi compresi ne *Il Dolore*, il termine "libertà" si riferisce direttamente al potere della poesia in grado di superare il tragico discrimine tra vita e morte: «Ti vado a prendere il vestito a casa, / Poi nella cassa ti verranno a chiudere / Per sempre. No, per sempre. / Sei animo della mia anima, e la liberi. / Ora meglio la liberi / Che non sapesse il tuo sorriso vivo» (*Gridasti: soffoco*, vv. 37-42).

---

[23] Ungaretti G., *L'artista nella società moderna*, in Idem, *Saggi e interventi*, cit., pp. 855-866: 858.

[24] Ivi, p. 866.

[25] Ossola C., *Introduzione*, in Idem, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, cit., p. XXXVII.

Una nuova libertà

La libertà si definisce per l'Ungaretti di questi anni anche nel confronto costante con i giovani – studenti, colleghi, amici, collaboratori – ai quali il poeta-professore-maestro offre consigli, legge i suoi versi e, con i quali, dialoga costantemente, sfruttando non solo la pagina, ma tutti i mezzi a disposizione, comprese radio e televisione. In una intervista del 1961, dichiara: «stare a contatto dei giovani è certo una delle esperienze più vere che un uomo possa fare – e anche un poeta. L'umanità si conosce meglio nei giovani. I giovani sono sinceri, non hanno ancora provato troppo la vita e vi si abbandonano e quindi si scoprono nella loro autenticità umana»[26].

In occasione di un numero speciale di *Tribuna dei giovani*, Ungaretti interviene nella rubrica radiofonica omonima che, nel quadro del rinnovamento dei programmi culturali della Radio, dava voce alla cultura e ai problemi dei giovani. La rubrica si qualifica, infatti, come «settimanale di critica giovanile» e si esprime «esclusivamente attraverso la voce dei giovani che realizzano dibattiti sui più disparati argomenti di cultura e di costume (dall'amor di patria alla musica beat, dal problema degli immigrati alla moda giovanile) inchieste, notizie, registrazioni dei fatti di particolare significato per illuminare la condizione dei giovani nella società italiana». In quest'occasione, Ungaretti con un piglio critico e provocatorio definisce cosa significa per lui in quella fase il concetto di "poesia impegnata":

> – Scusi, maestro, si sente spesso parlare di poesia impegnata. Che cosa si intende per poesia impegnata? Cos'è un poeta impegnato? –.
> – È un cattivo poeta! –.
> –Lei è un poeta impegnato? –.

[26] Testo della famosa intervista rilasciata da Ungaretti trasmessa dagli studi televisivi della Rai nel 1961, all'interno del programma *Incontro con… Giuseppe Ungaretti*, a cura di Ettore Della Giovanna.

– No! –[27]. […]
– In che modo pensa che i poeti oggi, e soprattutto domani, nella civiltà delle macchine, dell'automazione, possano contribuire alla formazione di un nuovo umanesimo? –.
– C'è sempre questa idea della civiltà delle macchine... Naturalmente, poi non sappiamo se le macchine non finiranno col dare all'uomo una nuova libertà; ora l'uomo lo imprigionano nelle proprie funzioni… domani probabilmente queste funzioni delle macchine libereranno l'uomo –[28].

Il rapporto macchine-letteratura segna negli anni Sessanta le riflessioni di un Ungaretti che, attento alle trasformazioni in corso e ai nuovi linguaggi dell'arte e dei media, intrattiene contatti costanti e ampiamente documentati con artisti e musicisti del tempo, tra i quali vi è anche Alberto Burri, conosciuto negli anni Cinquanta[29] e attentamente seguito poi nel suo successivo percorso artistico. Nel carteggio con Leone Piccioni, parla di lui «medico, pittore reduce dalla prigionia nei campi di concentramento nazisti», il quale con l'orrore negli occhi, scrive Ungaretti il 16 aprile 1963, «vuota nelle sue opere il bubbone infernale, ne mostra in mezzo ai lutti l'ingiusto cratere di sangue e di fuoco voluto dall'inferno, e mostra come la fiamma della libertà domi alla fine anche il più atroce sadismo»[30]. La riflessione poi ripresa (ma non pubblicata, riferita ad un intervento in televisione del 27 aprile 1963) in calce al saggio *L'ambizione dell'avanguardia*, uscito su *Il Verri*, nell'ottobre di quell'anno, rivela quanto Ungaretti vedesse nell'arte informale – in particolare nei citati Picasso, Fautrier e Burri – un elemento di contiguità con

[27] Intervista a Giuseppe Ungaretti, «La Fiera Letteraria», n. 2, 12 gennaio 1967.

[28] *Ibidem.*

[29] Cfr. Zoppi Garampi S., *Ungaretti e l'arte: umanità, bellezza, libertà nelle lettere a Leone Piccioni*, in Eadem, *Le lettere di Ungaretti. Dalle cartoline in franchigia all'inchiostro verde*, prefazione di L. Piccioni, Roma, Salerno, 2018.

[30] Ungaretti G., *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di S. Zoppi Garampi, con una testimonianza di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 206-207: 207.

la propria poetica, quel "risvolto morale" ineludibile e inseparabile dall'arte stessa.

L'ultima fase della poesia ungarettiana – dopo *Un Grido* e *Paesaggi* (1952) esce il *Taccuino del Vecchio* (1960) – è segnata dall'incontro con la poetessa brasiliana Bruna Bianco, conosciuta nell'estate 1966, e dall'elaborazione dell'opera con lei, a quattro mani, *Dialogo* (1968), pubblicata in edizione di pochi esemplari – e non a caso con una combustione proprio di Burri – in occasione degli ottant'anni del poeta. Il carteggio tra i due illumina l'elaborazione di quest'opera atipica e dissonante rispetto alla produzione precedente del poeta. In un "canto a due voci" – si ricordi il *Canto a due voci* scritto per Jone Graziani – che spesso nasce dalla ripresa di testi tradotti e "variati", come nel caso delle tre poesie joyciane *È ora famelica*, *Dono* e *La conchiglia*, la raccolta segna il ritorno alla poesia e all'amore, nonostante la vecchiaia, il tempo, la fine vicina, nonostante tutto. In una lettera a Bruna Bianco, del 2 ottobre 1966, Ungaretti scrive: «Sei come un soldato, con la fermezza, con la disciplina, con la precisa puntualità d'un soldato. Nello stesso tempo Ti senti e sei libera come l'aria; / non ho mai conosciuto persona più libera di te». Nella parte finale si legge: «Ma ho avuto tanta fortuna lo stesso, quel giorno, e so che t'amo, e che, anche con gli anni che mi pesano, amare può essere assurdità, ma è luce, luce»[31]. *La tua luce* è il titolo di un'altra poesia contenuta in *Dialogo* e *La Luce* sarà anche intitolata l'opera uscita postuma, con litografie di Piero Dorazio.

La libertà segna questo scambio epistolare che si rivela fondamentale per comprendere l'ultima fase della poesia ungarettiana: la libertà, oltre a coincidere con la poesia stessa, si sovrappone con l'esperienza d'amore e, in particolare, con un amore che libera dai limiti dell'età e del tempo e restituisce al poeta la capacità del can-

[31] Ungaretti G., lettera 8, 2 ottobre 1966, in Idem, *Lettere a Bruna*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 2017, pp. 13-16: 15.

to: «M'hai liberato, Bruna, dalla più orrenda delle leggi, la legge dell'età. Almeno per illusione. Grazie. Evviva Gesù il libero. Ti amo, libertà, sei Bruna, il mio sogno, irraggiungibile, di libertà»[32]. E ancora:

> No, no, non è questo mio scriverti che può essermi di peso e stancarmi, l'opposto anzi è, è la guarigione, è la salute, è la libertà. Lo sai bene che l'unica libertà che possiede una persona umana è quella d'amare, la mia libertà è che tu voglia abbia voluto che t'ami, amandomi dedicandomi amore. Vorresti togliermi ogni libertà? Lasciami ch'io ritrovi forza, quando sono stanco, almeno, giacché sono lontano, scrivendoti, amore[33].

In questo carteggio la libertà non si limita, però, ad essere uno strumento privato per tornare al canto dopo anni di silenzio, ma si offre anche come riflessione sulla situazione politica di altri Paesi, secondo quanto si legge in una lettera del luglio 1967:

> Dovrai venire con me a Parigi, a Londra, e anche in Russia. Bisognerebbe andare anche in Ispagna e in Portogallo; ma i regimi di quei paesi strozzano la libertà. Molti scrittori sono in carcere. Perdonami: ho imparato a mie spese, con la mia passiva complicità, ~~con un~~ e ne ho rimorso che mi perseguiterà sempre, che la libertà all'uomo, all'essere umano, è necessaria come l'aria, e sopprimendogliela, gli si sopprime, anche se non se ne avvede la vittima, il principale diritto umano[34].

Il principale diritto umano, dunque, da garantire ad ogni uomo: qui torna, a distanza di anni, un importante ripensamento sulla sua posizione negli anni del regime fascista, all'origine di un rimorso che, come scrive Ungaretti, lo perseguiterà sempre. In un'altra lettera di poco successiva, afferma: «Non sono comunista. No. Sono semplicemente un uomo libero che non ha pregiudizi e che ormai

[32] Ungaretti G., lettera 103, 27 gennaio 1967, ivi, pp. 173-175: 175.
[33] Ungaretti G., lettera 125, 25 febbraio 1967, ivi, pp. 208-210: 210.
[34] Ungaretti G., lettera 174, 28 luglio 1967, ivi, pp. 294-295: 294.

non ha che un compito: amarti, e, subordinatamente, lavorare per la pace e per la libertà»[35]. E torna la libertà anche in una dichiarazione di impegno relativa al suo stesso ruolo di poeta, in tempi che Ungaretti definisce "non facili per la libertà d'espressione":

> Sono da più di 50 anni impegnato in un lavoro che esige la mia presenza qui, e in Europa. Non posso tradire i miei impegni verso la poesia europea, e verso i miei colleghi scrittori che hanno diritto alla mia solidarietà, che è per essi, indispensabile, in tempi non facili per la libertà d'espressione. Non posso essere un traditore[36].

In questa ultima fase dell'esperienza ungarettiana, emerge una forte critica al presente mai disgiunta da quel senso di incombente apocalisse che si trova nei suoi scritti di questi anni. Ciò non porta, però, il poeta al ripiegamento o alla rinuncia, ma al contrario all'elaborazione di nuove imprese. Questi versi su cui lavorava e che si leggono in una delle lettere a Bruna ne sono un esempio:

~~Mi doni li~~
La libertà regali
A saperlo non tardi
E ti muti in pietà
Con tue mani di sonno
Mi accarezzi sugli occhi
Per darmi libertà
In schiavitù di sogno
Le tue mani di sonno
~~Mi~~ accarezzano gli occhi
E mi liberano allora
liberi
Mia libertà diventi
~~Per concedermi libertà diventi~~
~~Mia~~ In schiavitù di sogno.

[35] Ungaretti G., lettera 244, 27 dicembre 1967, ivi, pp. 431-433: 433.
[36] Ungaretti G., lettera 280, 8 maggio 1968, pp. 483-484: 483.

Seconda stesura

A saperlo non tardi
E ti muti in pietà
Con tue mani di sonno
Mi accarezzi sugli occhi
~~Regalo~~ In schiavitù di sogno
La libertà regalami
~~In sch~~ [37].

La libertà, dunque, come dono e antidoto da sferrare contro i mali del mondo: «A solitudine che fa spavento / Offri il miracolo di giorni liberi. // Redimi dall'età, piccola generosa» (*Hai visto spegnersi*, vv. 11-13); nei versi di *Dialogo*, si alterna l'oscurità al potere della memoria: «Mia timorosa amata, / Narreresti soffrendo / D'un amore demente / Ormai solo evocabile / Nell'ora degli spettri», scrive Ungaretti rielaborando i versi di Joyce, «quel soffio di conchiglia, / Che annunzia il rammemorarsi di me / Già divenuto spettro / In un non lontano futuro» (*La conchiglia*, vv. 24-28 e 31-34). La libertà si concentra tutta in quel "soffio di conchiglia", fragile ma tenace resistenza della poesia contro qualsiasi spettro.

Bibliografia d'autore

Carteggi 1931-1962, a cura di D. De Robertis, Milano, Il Saggiatore, 1984.
L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni, a cura di S. Zoppi Garampi, con una testimonianza di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 2013.
Lettere a Bruna, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 2017.
Vita d'un uomo. Saggi e interventi, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 2001 [1974].
Vita d'un uomo. Tutte le poesie, a cura e con un saggio di C. Ossola, Milano, Mondadori, 2020 [2009].

[37] Ivi, pp. 613-614.

Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000.

Bibliografia critica minima

Baroncini D., *Ungaretti barocco*, prefazione di A. Battistini, Roma, Carocci, 2008.

Saccone A., *Ungaretti*, Roma, Salerno, 2018 [2012].

Zoppi Garampi S., *Ungaretti*, Collana «I grandi della Letteratura italiana, Pelago, Edizione del Kindle.

Zoppi Garampi S., *Le lettere di Ungaretti. Dalle cartoline in franchigia all'inchiostro verde*, prefazione di Piccioni L., Roma, Salerno, 2018.

L'autodeterminazione femminile di un «mito poetico vivente» [1]: Sibilla Aleramo

Silvia Manciati

Sibilla Aleramo, pseudonimo di Rina Pierangeli Faccio (1876-1960), è una figura di spicco dell'ambiente culturale della prima metà del Novecento che, attraverso uno strettissimo legame fra arte e vita, ha proposto un modello di donna intellettuale avulsa da ogni corrente letteraria, culturale, politica. La sua intera produzione, quasi completamente autobiografica, è marcata dalla sua personale esperienza di donna, convinta che la vita privata possa e debba avere un peso nella sua espressione pubblica. La questione femminile e femminista ha attraversato tutta la sua esistenza e la sua produzione, passando da momenti in cui l'impegno civile, politico e sociale si fece attivo a momenti in cui fu espresso attraverso la scrittura, strumento di rivendicazione di diritti e pari opportunità per le donne. Offrendo un'immagine della propria individualità femminile, ha parlato alle «infinite sorelle»[2] da una prospettiva nuova e singolare, estranea anche al femminismo dei tempi. Non era infatti, o non solo, la battaglia civile per la conquista dei diritti sociali della donna, quanto il raggiungimento di quello che Alba Morino definisce «il diritto

[1] Aleramo S., *Un amore insolito*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 19.

[2] «mi sembrerebbe una felicità insperata quella di poter additare alle mie infinite sorelle un'era prossima e migliore, un saggio futuro di equità, di dolcezza e di forza, l'assurgimento ad un'altezza femminea oggi quasi incomprensibile»: *lettera di Rina Faccio a Giuseppina Tavola*, 5 febbraio 1898, cit. in Scaramuzza E., *La santa e la spudorata. Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo: amicizia, politica e scrittura*, Napoli, Liguori, 2004, p. 74.

di sé»[3]: la battaglia intima e personale per l'autodeterminazione femminile. Aleramo, dunque, ha utilizzato la scrittura come mezzo per spiegarsi e comprendersi, per offrire agli altri la propria esperienza e lo fece sperimentando diversi generi letterari, dal romanzo di formazione *Una donna* a quello epistolare *Amo, dunque sono*, dal poema lirico *Passaggio* alla scrittura drammatica dell'*Endimione*, fino al giornalismo, visto da molti come uno dei luoghi più felici della sua intera produzione. Occorre inoltre considerare anche la mole di lettere, appunti, taccuini di Sibilla: è nella scrittura intima e privata che spesso troviamo esplicitati gli obiettivi del suo impegno come scrittrice, la sua volontà di «parlare alle ragazze, infonder loro uno slancio, un entusiasmo, un fervore…»[4].

In questo breve percorso analizzeremo dalla prospettiva dell'impegno civile due momenti significativi della sua produzione, consacrati all'autodeterminazione femminile: il romanzo *Una donna* e la sua attività giornalistica[5].

Da Rina a Sibilla

Proprio per il carattere autobiografico della sua scrittura è necessario ripercorrere brevemente le tappe principali della sua vita e del suo agire.

Rina Faccio nasce ad Alessandria nel 1876, in una giovane Italia ancora alla ricerca di un'identità nazionale. Il rapporto complesso con i genitori segnerà la sua formazione, caratterizzata soprattutto da un profondo legame con il padre, "positivista", scienziato, ateo e anti-

[3] Morino A., *L'analista di carta. Sibilla Aleramo: un'esperienza, un metodo*, Imola, La Mandragora, 2003, p. 37.

[4] Queste le parole di Aleramo in uno dei taccuini conservati presso il Fondo Sibilla Aleramo e cit. in Scaramuzza E., *La santa e la spudorata*, cit, p. 75.

[5] Sebbene la sua scrittura intima – le lettere, le note e i taccuini – contenga molti passaggi rilevanti rispetto all'impegno civile dell'autrice, in questa sede sarà analizzata soltanto la produzione nata per essere pubblicata.

conformista, e dalla fragilità della madre. Rina, ancora adolescente, si trasferisce con la famiglia a Porto Civitanova Marche, dove comincia a lavorare nella fabbrica diretta dal padre, dopo aver abbandonato gli studi (che riprenderà successivamente da autodidatta). Qui la sua vita è segnata da due eventi drammatici: la crisi del rapporto con il padre (e la contemporanea reclusione della madre nel manicomio di Macerata) e la violenza sessuale subita da Ulderico Pierangeli, l'uomo che, con un matrimonio riparatore, diventerà suo marito nel 1893 e, successivamente, padre di suo figlio Walter. Nonostante la vita chiusa della piccola realtà di provincia e il matrimonio infelice, che la porterà anche ad un tentativo di suicidio, Rina comincia a scrivere e collaborare saltuariamente con quotidiani e periodici locali, fino ad essere considerata già negli anni Novanta dell'Ottocento una «giovane promessa del giornalismo e del femminismo»[6]. Si interessa soprattutto alla questione femminile, negli anni in cui questa cominciava anche in Italia ad imporsi all'opinione pubblica[7]. Grazie a questa attività Rina inizia a collaborare con testate più importanti e a stabilire una rete di contatti fra i movimenti femminili[8] che le consentono di superare l'isolamento geografico cui era condannata. Una svolta nella vita di Rina avviene nel 1899, quando riceve la proposta di dirigere *L'Italia femminile*. Sebbene l'esperienza sarà breve (fino al gennaio 1900), risulta significativa per diversi motivi. In primo luogo, perché porterà Rina a trasferirsi a Milano insieme al marito e al figlio, dove, nonostante le pressioni coniugali, potrà sperimentare una realtà sociale e culturale diversa. In secondo luogo, perché questa

[6] Scaramuzza E., *La santa e la spudorata*, cit., p. 4.

[7] Se all'estero (soprattutto negli Stati Uniti, in Francia e in Inghilterra) il femminismo era già un movimento organizzato, in Italia ebbe una spinta negli anni Settanta dell'Ottocento, ma venne a coincidere perlopiù con la questione sociale, rivendicando cause come il diritto di voto, la parità salariale, la tutela delle donne nel lavoro. Sibilla Aleramo (come già Anna Maria Mozzoni) comprese che, oltre alla profonda disparità sociale, mancava ancora la presa di coscienza da parte delle donne stesse.

[8] Fra queste: Alessandrina Ravizza, Ersilia Majno, Emilia Mariani, Paolina Schiff. Quest'ultima affidò a Sibilla il compito di creare una lega femminile nelle Marche.

esperienza segnerà un importante passo avanti nel percorso di autodeterminazione di Rina, che inizia a costruire una propria indipendenza lavorativa ed economica. Quando nel 1900 è costretta dal marito a tornare nel mondo chiuso della provincia marchigiana, Rina è ormai non solo una firma riconosciuta del giornalismo, ma una donna cha ha conquistato una propria consapevolezza, che la porterà alla decisione spartiacque della sua vita: nel 1902 abbandona il marito e il figlio (a nulla le varranno le battaglie per la custodia, le verranno interdetti anche i rapporti epistolari con Walter); si trasferisce a Roma, dove prenderanno vita le pagine di *Una donna*.

Qui la sua unione con Giovanni Cena è senz'altro determinante, tanto per la Rina scrittrice, che, come si definirà lei stessa, era «appena iniziata nel campo letterario, priva di cultura classica, di studi critici, inadeguatamente anelante alla grandezza»[9], quanto per l'attivismo sociale. In questi anni, infatti, si dedica insieme a Cena ad attività filantropiche, promuovendo, fra l'altro, l'alfabetizzazione delle masse contadine dell'Agro Romano. Sono anni di militanza femminista e di impegno sociale per Rina, di crescita morale e intellettuale, di ampliamento di una rete di rapporti con le figure di spicco del mondo culturale internazionale (la loro casa è frequentata dai principali personaggi del mondo culturale, da Pirandello a Panzini, Deledda, Gorki, Ellen Key, solo per citarne alcuni). Sono gli anni in cui Rina riprende l'attività giornalistica (collaborando, ad esempio, con la rivista *Nuova antologia*, di cui Cena è caporedattore), riconfermando il suo interesse centrale per la questione femminile. Sono soprattutto gli anni in cui, con *Una donna*, Rina Faccio lascia il campo a Sibilla Aleramo[10], inaugurando, con uno pseudonimo, una seconda e più piena esistenza.

[9] Aleramo S., *Un amore insolito*, cit., p. 321.

[10] Lo pseudonimo fu scelto in parte da Sibilla (che scelse Aleramo pensando alla poesia *Piemonte* di Carducci) e in parte suggerito da un verso del compagno Giovani Cena: «Io la scopersi e la chiamai Sibilla» (primo verso del sonetto Sibilla, in Cena G., *Opere complete di Giovanni Cena*, vol. 1, Torino, L'impronta, 1928, p. 255).

Il romanzo manifesto *Una donna* cambia irrimediabilmente la vita di Sibilla, imponendole il ruolo di personaggio controcorrente, alternativo, autonomo; una voce solitaria, fuori da ogni coro. Rimanere fedele a questo personaggio sarà d'ora in poi un impegno costante di Sibilla, nella vita e nell'arte. Dopo l'approdo autobiografico, continuerà a romanzarsi, a costruirsi quale «mito poetico vivente»[11] che vorrà essere di esempio.

Con la separazione da Cena inizia una nuova stagione della vita di Sibilla, contrassegnata dal vagabondare libero di relazione in relazione (tra cui con la "fanciulla maschia" Lina Poletti, Cardarelli, Papini, Boccioni, Rebora, Franchi, Campana, Quasimodo, Matacotta), di città in città (Firenze, Parigi, Roma), proseguendo il suo impegno nel rendere visibile l'universo femminile attraverso l'attività di giornalista scrittrice e intellettuale, una figura che, secondo lei, ha il dovere di rivendicare la presenza e la specificità femminile.

La produzione letteraria riprende e si intensifica fra gli anni Venti e Trenta, quando pubblica nuovamente romanzi, raccolte di liriche e di prose – quest'ultime *Andando e stando* e *Gioie d'occasione* raccolgono testi già apparsi su giornali e riviste[12].

Il suo essere una voce randagia la colloca ai margini del mondo culturale (e con gravi difficoltà economiche) durante il regime fascista[13], che non accettava di buon grado la sua attenzione femminista, il suo essere fuori da ogni conformismo, il suo estetismo autobiografico, dannunziano e ottocentesco.

Dal 1946, con l'iscrizione al partito comunista, l'ideale politico affiancherà l'attività letteraria (rivolta prevalentemente alle liriche)

[11] Aleramo S., *Un amore insolito*, cit., p. 19.

[12] Per *Andando e stando* si rimanda anche alla recente edizione curata da Rita Guerricchio (Aleramo S., *Andando e stando: prose, impressioni di viaggio e incontri*, Milano, Feltrinelli, 2020). Cfr. inoltre Aleramo S., *Gioie d'occasione*, Milano, Mondadori, 1930.

[13] Oltre che per i motivi menzionati, Sibilla attirò i sospetti del Regime a causa della sua relazione con Tito Zaniboni, attentatore di Mussolini.

e giornalistica (diminuita e subordinata all'ideale politico). L'approccio al comunismo sarà sempre personale: vi rintraccerà la necessità di un rinnovamento non tanto economico e di classe ma di ordine morale e spirituale. L'ultimo obiettivo della sua vita e della sua arte, perseguito attraverso l'attività di critica letteraria e il proprio esempio di donna, diventa dunque quello di contribuire alla realizzazione di una nuova società, in cui l'espressione del potenziale femminile è riconosciuto e condiviso con gli uomini in assoluta parità. Morirà a Roma, nel 1960.

Un esempio di autodeterminazione femminile: *Una donna*

Una donna rappresenta la «preistoria»[14] della vita di Sibilla, il racconto della scoperta di una nuova identità e l'inizio di una nuova vita. Attraverso il narrare autobiografico la scrittrice si rivolge alle "infinite sorelle" con l'obiettivo di risvegliarne le coscienze, di rivendicare il diritto alla propria autonomia, di spezzare le catene della reclusione del potenziale femminile avallata dalla società patriarcale, restando fedeli a se stesse. Nel descrivere il proprio percorso di autodeterminazione, l'impegno di Sibilla si aprì all'intera società, sollevando l'interesse intorno alla condizione femminile. Come ci dice la stessa autrice, il romanzo è scritto «oltre che per una dolorosa necessità di giustificazione intima di fronte alla mia coscienza e di fronte a mio figlio, anche per dire alle donne di quel tempo una parola di fede in un avvenire di maggiore dignità umana per tutta la nostra specie»[15].

[14] Questa la parola utilizzata da Sibilla: la preistoria «fino al giorno in cui lasciai marito e figlio e cominciai a vivere come Sibilla» (Aleramo S., *Amo dunque sono*, Milano, Mondadori, 1982, p. 56). *Una donna*, dopo essere stato rifiutato da vari editori, fu pubblicato nel 1906 dalla casa editrice Sten di Torino. Le citazioni in questo saggio sono tratte dalla ristampa Feltrinelli del 2021 (Aleramo S., *Una donna*, prefazione di A. Folli e postfazione di E. Cecchi, Milano, Feltrinelli, 2021); da qui in avanti si indicherà solo il numero di pagina nel testo.

[15] Aleramo S., *Prefazione*, in Gobetti A., Calamandrei P., Bassino M., Fiore T., Scarfoglio C., Jovine D., Macciocchi, M. A., *Le donne e la cultura*, Roma, Edizioni "Noi donne", 1953, pp. 5-6.

Il romanzo divenne ben presto un caso letterario[16], perché parlò da vicino a molte giovani donne e la vita stessa di Sibilla, da quel momento, rappresentò per molte un modello di scrittrice e intellettuale femminista e trasgressiva. *Una donna* suscitò polemiche, colpì le coscienze, divise gli amici e la critica, anche all'interno dei movimenti femministi, proprio perché affrontava alcuni temi cruciali, come l'autodeterminazione della donna, il diritto a perseguire la propria felicità, la maternità, il rapporto con l'uomo e la schiavitù, anche economica, imposta dal matrimonio. Come suggerisce Emma Scaramuzza, il pregio di *Una donna* è quello di essere il primo libro a parlare di libertà femminile «senza legarsi ad uno specifico obiettivo di lotta» e proponendo, attraverso una «scrittura d'esperienza»[17], un esempio di presa di coscienza, diventando un inno a rispettare sé stesse, a seguire la propria personale verità, la propria «legge» (p. 145).

La «materia scopertamente autobiografica»[18] di *Una donna* è organizzata in tre parti; scritta in prima persona, propone un ordine del racconto che, più che cronologico, si rivela interiore, ripercorrendo analiticamente il percorso di autodeterminazione di Sibilla, tema portante del romanzo.

La prima parte narra l'infanzia dell'autrice, il rapporto con i genitori, il trasferimento della famiglia nella realtà provinciale marchigiana, la scoperta di una coscienza femminile "diversa", fino ai due eventi traumatici e nevralgici nel processo di consapevolezza:

[16] L'immediato consenso internazionale (da Anatole France a Gorki, Zweig, Brandès) aprì le porte alle numerose traduzioni: nel 1908 uscì quella francese, l'anno seguente quella tedesca e, successivamente, il romanzo fu tradotto anche in inglese, spagnolo, russo, polacco e svedese. In Italia al successo iniziale seguiranno anni silenti, fino ai Settanta, quando, oltre alla ristampa Feltrinelli, verrà realizzato uno sceneggiato televisivo tratto dal romanzo.

[17] Scaramuzza E., *La santa e la spudorata,* cit., p. 163.

[18] Zancan M., *Una biografia intellettuale: Sibilla Aleramo*, in Buttafuoco A., Zancan M. (a cura di), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 18.

la crisi nel rapporto con il padre, che da «luminoso esemplare» (p. 1) si rivela una figura ormai umanizzata da detronizzare, e la violenza subita da parte del futuro marito.

La seconda parte del romanzo, quella più «riflessiva e analitica»[19], corrisponde alla maturazione del "diritto di sé", all'incontro con gli ideali di emancipazione femminile e con un mondo fuori dalla stanza dove è rinchiusa dalla gelosia del marito, alla scoperta di una propria autonomia lavorativa, economica, oltre che personale. Si conclude con la definitiva crisi del matrimonio e con la maturazione della decisione di allontanarsi dalla «meschinità della creatura a cui ero aggiogata» (p. 90).

A queste due prime parti, piuttosto simmetriche anche come lunghezza, si aggiunge la terza, più breve (di soli tre capitoli), che coincide con la risoluzione finale della protagonista: lasciare il marito, combattere per l'affidamento del figlio, rivolgere a lui l'ultima "preghiera" di ascolto.

In questo luminoso cammino fuori dalle tenebre dell'inconsapevolezza, il racconto della violenza del maschile assume un rilievo significativo; si evolve in una «specie d'autosuggestione, di follia lucida» (p. 28), resa possibile dal passaggio dalla prima alla terza persona. Il racconto diventa, dunque, quello del corpo, sorpreso in un abbraccio «insolito, brutale», *arrovesciato* «fino quasi a coricarlo attraverso uno sgabello mentre istintivamente si divincolava» (p. 26). A spiazzare è la consuetudine che si intravede nell'evoluzione graduale della violenza – dall'interesse verso il giovane, al sentire inconsapevolmente *necessaria* la sua presenza, fino alla *paralisi* di fronte ai *baci soffocanti* (p. 21) – e che rende l'evento traumatico non qualcosa di "eccezionale", bensì di comune alla realtà patriarcale. Nell'intima denuncia, la violenza si rivela come qualcosa di sistemico, in cui il binomio coscienza-incoscienza domina tanto la vittima quanto lo stupratore:

[19] Guerricchio R., *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri Lischi, 1974, p. 84.

> Egli comprendeva la mia incoscienza, constatava la mia ignoranza, la mia frigidità di bambina quindicenne […]. Soffocavo e diedi un gemito ch'era per finire in urlo, quando l'uomo, premendomi la bocca, mi respinse lontano […] Dovevo esprimere un immenso orrore, poiché una paura folle gli apparì sul volto, mentre avanzava verso di me le mani congiunte in atto supplichevole... (p. 26).

Un altro aspetto importante nelle riflessioni successive alla violenza è nello spostamento della narrazione dall'orbita della vittima a quella dell'autodeterminazione, nell'istinto a non cedere all'«avvenire di donna» (p. 28) proposto dalla società e che la porterà, infine, a ribaltare quel destino.

> Il primo grande dolore che avevo provato mi era venuto da mio padre, dalla scoperta della debolezza d'un uomo che m'era parso un dio. Io avevo bisogno di ammirare innanzi d'amare. Accettando l'unione con un essere che m'aveva oppressa e gettata a terra, piccola e senza difesa, avevo creduto di ubbidire alla natura, al mio destino di donna che m'imponesse di riconoscere la mia impotenza a camminar sola. (p. 61)

L'autodeterminazione di Sibilla passa anche attraverso la questione della donna nel matrimonio, dipinto come un susseguirsi di insulti, percosse, rapporti sessuali non graditi. Il rapporto degli uomini[20] con il femminile è rotto da una incomprensibile scissione: dall'amore idealizzato e «quasi mistico» (p. 118) verso la madre a quello «sleale» (p. 85) verso la moglie; dalla donna «metafisica» (p. 117) cantata da Dante e Petrarca a quella reale, maltrattata, che viene consegnata «ignara, debole, incompleta a un uomo che non la riceve come sua eguale», usata come «oggetto di proprietà» (p. 85).

L'apertura alla causa femminile al di là della propria storia è data non soltanto dalla descrizione del matrimonio, ma anche dal «problema sociale dell'amore» (p. 117), che porta alla necessità di «riformare la coscienza dell'uomo, creare quella della donna» (p. 85).

[20] Su questo tema, così come sulla necessità di trovare nell'uomo un interlocutore e sul rapporto con gli amici uomini si rimanda a Scaramuzza E., *La santa e la spudorata,* cit., p. 76.

> Tra le due fasi della vita femminile, tra la vergine e la madre, sta un essere mostruoso, contro natura, creato da un bestiale egoismo maschile: e si vendica, inconsapevolmente. Qui è la crisi della lotta di sesso. La vergine ignara e sognante trova nello sposo un cuore triste e dei sensi inariditi; fatta donna ed esperta comprende come il suo amore sia stato prevenuto da una brutale iniziazione (pp. 116-117).

Il femminile mostruoso, poiché ancora inconsapevole, viene visualizzato nella Nora di *Casa di bambola* di Ibsen, cui la protagonista assiste; «una povera bambola di sangue e di nervi» che «si rendeva ragione della propria inconsistenza, e si proponeva di diventar una creatura umana, partendosene dal marito e dai figli». Dopo quella visione, il percorso di consapevolezza è quasi compiuto: «ero più che mai persuasa che spetta alla donna di rivendicare sé stessa, ch'ella sola può rivelar l'essenza vera della propria psiche, composta, sì, d'amore e di maternità e di pietà, ma anche di dignità umana» (p. 118).

L'autodeterminazione femminile è definitivamente raggiunta attraverso l'inevitabile confronto con la maternità, in cui la donna è vista come «semplice creatura di sacrificio», perdendo consapevolezza del suo essere «una persona umana» (p. 85). È nel confronto con la scelta della propria madre di soccombere al destino femminile – di eterne Antigoni, segnate sin dalla nascita – che Sibilla diventa artefice del cambiamento:

> Donde è scesa a noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio. È una mostruosa catena. […] Allora riversiamo sui nostri figli quanto non demmo alle madri, rinnegando noi stesse e offrendo un nuovo esempio di mortificazione, di annientamento. Se una buona volta la fatale catena si spezzasse, e una madre non sopprimesse in sé la donna, e un figlio apprendesse dalla vita di lei un esempio di dignità? (pp. 144-145)

Il rapporto prioritario di Sibilla non è nei confronti del figlio, ma di se stessa: è in questa rivoluzione la forza sociale del suo mes-

saggio: «la giustizia non può venir soffocata, perché arde. Io non domando fama, domando ascolto» (p. 164).

Il valore civile di U*na donna* è nell'assunzione di responsabilità di Sibilla, che lo considerò più «come una battaglia che come un'opera letteraria»[21] ed è proprio per questo che la storia del romanzo non finì con il libro. Ancora prima della sua pubblicazione, divise in primo luogo le amiche femministe, proprio perché affronta il più grande dei tabù, quello della maternità come funzione primaria della donna:

> Ti rimando il tuo manoscritto e ti chiedo: hai tu pensato che tuo figlio leggerà un giorno il tuo libro e ti giudicherà? Senza dire di altre persone che lo leggeranno e […] potranno pensare che se un orgoglio sconfinato ha potuto farti credere interessante e ragione di un'opera artistica denudarti così davanti al pubblico, v'è però una misura anche per certe confessioni[22].

Al pensiero di Ersilia Majno si contrappose quello di Alessandrina Ravizza, che riconobbe nell'opera «un atto di coraggio verso la società e di amore per tuo figlio. Che la prima possa giudicarti come meriti, e che tuo figlio possa avere ereditato da te tanta dignità di discernimento per essere degno di tanto amore materno evoluto! Muovi tutto un mondo di cose cristallizzate»[23]. Questi primi pareri spinsero, forse, Sibilla «ad accentuare la radicalità e l'unicità della sua scelta come solitario percorso di rinascita attraverso la scrittura»[24] e a prepararsi alle successive polemiche per aver infranto il più resistente modello femminile, quello materno.

---

[21] L'appunto, conservato all'Archivio Sibilla Aleramo, è riportato in Conti B. (a cura di), *La donna e il femminismo. Sibilla Aleramo,* Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 29.

[22] Copia di lettera di Ersilia Majno a Rina Faccio, luglio 1903, cit. in Scaramuzza E., *La santa e la spudorata*, cit., p. 110.

[23] *Lettera di Alessandrina Ravizza a Rina Faccio*, 10 novembre 1906, cit. in ivi, pp. 165-166.

[24] Zancan M., *La figura e l'opera di Sibilla Aleramo nel quadro storico-letterario del Novecento*, in Ioli G. (a cura di), *Sibilla Aleramo. Una donna nel Novecento*, Atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, Alessandria, 29-30 giugno 2018, Novara, Interlinea, 2019, p. 48.

Il romanzo fu ampiamente recensito, da Graf a Ojetti, da Panzini a Pirandello a Gargiulo, che lo elesse come «Bibbia del femminismo»[25]. Anche in ambito femminista, ai pareri che vi riconobbero «la figura di una donna "nuova"»[26], si opposero voci dissonanti come quella di Virginia Olper Monis, che individuò nel figlio «l'unica vittima […] perciò non è possibile porlo ad esempio delle donne pensanti»[27]. Luigi Russo è fra coloro che lesse il romanzo come «espressione estrema di romanticismo» e pur riconoscendone il valore, lo rilegò ad una «prosopopea dell'io» in cui l'universalità perde valore[28].

> Le donne hanno una parte importante in tale letteratura di confessioni; esse che un tempo scrivevano libri educativi per le giovinette, ora favorite nella facile e nativa espansione dei loro sentimenti, oracoleggiano come sibille e disperdono a tutto il mondo le confidenze del loro cuore moderno e dei loro sensi eccitati[29].

La lettura del romanzo in chiave intimista, che riflette il clima culturale dell'epoca e la riscoperta in letteratura dell'interiorità, perdurerà fino agli anni Settanta, oscurandone la portata sociale e lasciando Sibilla a commemorare «in silenzio e solitudine»[30] il quarantacinquesimo anniversario di *Una donna*, nonostante l'immediato successo che ebbe anche a livello internazionale. Il recupero del

---

[25] Gargiulo A., *Una donna*, in "Il Giornale d'Italia", 10 maggio 1907. Per le altre recensioni citate cfr. Panzini A., *Una donna*, in "La perseveranza", 26 novembre 1906; Ojetti U., *Una donna*, in "Il Corriere della Sera", 14 dicembre 1906; Graf A., *Una donna*, in «Nuova antologia», dicembre 1906; Mattei Gentili P., *La donna nel romanzo di una donna*, in "Il corriere d'Italia", 5 gennaio 1907; Pirandello L., *Una donna*, in "La Gazzetta del Popolo", 26 aprile 1907. Per una panoramica delle recensioni a *Una donna* cfr. Conti B. (a cura di), *La donna e il femminismo. Sibilla Aleramo,* cit., p. 169 e segg.

[26] Mattei Gentili P., *La donna nel romanzo di una donna*, cit.

[27] Olper Monis V., *Una donna*, in "L'adriatico", 10 gennaio 1907.

[28] Russo L., *I narratori*, Milano, Principato, 1951 [1923], pp. 25-26.

[29] *Ibidem.*

[30] Le parole sono tratte dal diario di Sibilla (datate 3 novembre 1951) e riportate da Anna Folli nella Nota alla *Postfazione* di Emilio Cecchi, in Aleramo S., *Una donna*, cit., p. 172.

valore sociale dell'opera avvenne sulla scia del Sessantotto, quando divenne un emblema della lotta di liberazione, riavvicinando Sibilla alle «amate sorelle»[31] femministe.

Una donna resterà agli occhi della critica come il termine di confronto obbligato per la successiva produzione di Sibilla, il «miracolo non ripetuto»[32]. Se le scelte di vita narrate nel romanzo furono più o meno accettate dalla morale borghese poiché ricondotte alle vicende estreme e contingenti da cui si generarono, nel giudizio critico delle opere successive la Sibilla-donna ha offuscato la Sibilla-scrittrice. Il rifiuto, dopo *Una donna*, di «rifare l'eco a se stessa»[33], la condannerà a restare una figura isolata, spregiudicata, anticonvenzionale, non in grado di replicare il miracolo di quella prima prova.

L'attività di giornalismo e di critica letteraria

La produzione giornalistica di Sibilla Aleramo ricopre un lungo arco cronologico: dal 1892, quando iniziò a pubblicare su riviste locali, fino al 1959, poco prima della sua morte[34]. La sua produzione critica, sebbene non segua criteri oggettivi, ebbe il merito di indagare considerevolmente la questione femminile e di far scoprire, attraverso le recensioni, l'«impronta tutta speciale»[35] di autrici del

[31] È Bruna Conti a riportare questa espressione usata da Aleramo: Conti B., *Prefazione*, in Aleramo S., *Selva d'amore*, Roma, Newton Compton, 1980.

[32] Spinazzola V., *I diari di Sibilla Alerano. Privato e pubblico di una scrittrice*, in "L'unità", 6 febbraio 1979.

[33] Cecchi E., *Postfazione*, in Aleramo S., *Una donna*, cit.

[34] Molti degli articoli pubblicati su giornali e riviste sono raccolti anche nei volumi *Andando e stando* (1920), *Gioie d'occasione* (1930) e *Orsa minore* (1938), insieme a note giornalistiche e appunti di taccuino. Per gli articoli e gli scritti dell'arco cronologico 1897-1910 cfr. inoltre Conti B. (a cura di), *La donna e il femminismo. Sibilla Aleramo,* cit. Per una panoramica esaustiva sull'attività giornalistica di Sibilla Aleramo si rimanda anche alla tesi di laurea di Daniela Zanetti *Istantanee allo specchio: bibliografia di Sibilla Aleramo giornalista*, Univ. degli Studi di Trento, a.a. 1989-1990 e di Maria Rosaria Polizzy, *La critica letteraria nell'attività giornalistica di Sibilla Aleramo,* Univ. degli Studi di Roma "La Sapienza", a.a. 1991-1992.

[35] Aleramo S., *Apologia dello spirito femminile,* in «Il Marzocco», XVI, n. 15, 9 aprile 1911, ora in Idem, *Andando e stando*, cit., pp. 55-66.

Novecento letterario nazionale e internazionale, attraverso gli occhi di una protagonista attiva del suo tempo.

Dopo gli inizi dilettanteschi e da autodidatta[36], dal 1898 collaborò con giornali più importanti, prevalentemente di orientamento socialista; gli articoli di questo periodo, fino agli anni Dieci del Novecento, sono fortemente connessi al suo impegno femminista, che si rispecchia in una scrittura enfatica, sentita e partecipata. In giornali come *Gazzetta letteraria* e *La vita internazionale* trattò temi come quello del lavoro, della disparità salariale delle donne, della necessità dell'istruzione femminile per contrastare il ruolo subordinato della donna (ad esempio in *Rinascimento etico sociale*[37]), della necessità dell'unione fra queste[38], dell'impegno pacifista (come in *La donna nel progresso sociale*[39]).

Sin da queste prime prove Aleramo si concentrò sulla necessità della presa di coscienza da parte della donna, che la porti ad esprimere le proprie potenzialità, a riconoscersi una «vera dignità umana» che le permetta «di camminare nella vita al lato dell'uomo con la fronte alta e serena, nella coscienza che dà l'uguaglianza»[40].

Parallelamente apparvero le sue prime recensioni (ad esempio su *L'indipendente*), in cui contestò «l'umiltà passiva»[41] con cui si accettavano i pregiudizi verso il nuovo ruolo della donna anche in

[36] Aleramo iniziò già dal 1892 a collaborare saltuariamente a quotidiani e periodici locali e regionali, come «L'ordine» di Ancona, «La sentinella» di Osimo, «La gazzetta del popolo della domenica» di Torino.

[37] Aleramo S., *Rinascimento etico sociale*, in «La vita internazionale», I, n. 19, 5 ottobre 1989; cfr. inoltre Idem, *Nobili figure femminili*, in «Gazzetta letteraria», XXII, n. 8, 19 febbraio 1898.

[38] Sibilla sentì la necessità dell'unione fra le donne (prenderà parte a L'Unione femminile), soprattutto in seguito al rallentamento dell'iniziale "vigore" degli stimoli femministi all'incirca nel 1900.

[39] Aleramo S., *La donna nel progresso sociale*, in «La vita internazionale», II, n. 10, 20 maggio 1899, cit. in Conti B. (a cura di), *La donna e il femminismo. Sibilla Aleramo,* cit. pp. 75-81.

[40] Aleramo S., *Utopia femminile: G. Sergi*, in ivi, p. 46.

[41] Lo scrive a proposito de *La stérile sacrifice* di André Gladés su «La vita internazionale», IV, n. 19, ottobre 1901.

campo letterario. Questo primo impegno critico le valse la direzione de *L'Italia femminile*, settimanale femminista milanese fondato nel 1899 da Emilia Mariani, che ambiva a rappresentare l'opinione pubblica femminista. Nonostante la collaborazione sarà breve e scandita dalle ingerenze dell'editore, Aleramo riuscirà a dare al giornale una sua personale impronta, introducendo nuove rubriche come *In salotto* e *Arte e letteratura*. La prima era uno spazio, gestito direttamente da Sibilla, in cui le lettrici potevano dibattere dell'attualità; la seconda era finalizzata alle recensioni di libri di critica letteraria e saggistica.

Abbandonata Milano e *L'Italia femminile*, la produzione giornalistica, sebbene affievolita, proseguì su *La vita internazionale* e *Novocomum*, periodico letterario di Como dove continuò a recensire libri scritti da donne. Fra i principali apporti di questo periodo è il superamento del concetto di donna «illustre», perseguito nell'articolo *Il problema sentimentale sociale in due recenti libri di donna*[42]: attraverso la recensione de *Il secolo galante* di Neera e *Il cervello della donna* di Gemma Ferruggia, Aleramo ribadì il diritto di tutte le donne ad elevarsi, superando il concetto di donna esemplare non alla portata delle donne comuni. Alle donne «d'eccezione», anche per mezzo della scrittura e della letteratura, spettava il compito di svegliare le coscienze, favorendo l'emancipazione.

La funzione sociale della letteratura in cui Sibilla credeva sarà uno degli obiettivi perseguiti anche da *Nuova antologia*, con cui collaborerà dal 1902 al 1910[43]. Anche in questa esperienza resta centrale l'interesse per il femminile. Molti degli articoli sono dedicati alle recensioni delle autrici italiane e straniere, ai profili di figure che contribuirono all'emancipazione femminile in campo sociale,

[42] Aleramo S., *Il problema sentimentale sociale in due recenti libri di donna*, in «Novocomum», I, n. 7, febbraio 1901.

[43] Il contributo di Sibilla non è facilmente identificabile, poiché scrisse nella rubrica miscellanea *Tra libri e riviste*, con lo pseudonimo collettivo di Nemi.

morale e intellettuale. Al primo articolo rivolto alla recensione del romanzo di Grazia Deledda *Dopo il divorzio*[44], ne seguiranno molti altri dedicati, ad esempio, a Maria Von Ebner Eschenbach, Elisabeth Barrett Browing, Cristina Rossetti, Ellen Key, nel tentativo di ribadire che il compito delle letterate – compito ancora non compreso dalle scrittrici italiane ed europee secondo Sibilla – è quello di abbattere i pregiudizi finora costruiti intorno alla donna, analizzandone l'animo[45].

L'allontanamento dal femminismo pratico o sociale, che avvenne dopo il 1910, coincise anche con un maggiore impegno nel promuovere la scrittura femminile e sollecitarne la presenza, impegno che porterà avanti fino alla fine della sua vita, prima dalle pagine de *Il marzocco* e *La voce,* successivamente de *L'Italia letteraria* e *La tribuna*[46], continuando a dipingere e far conoscere figure di donne letterate ed intellettuali (tra cui Anna Banti, Virginia Woolf, Gabriela Mistral).

Convinta che il cambiamento sociale dovesse avvenire in primo luogo a livello personale e che la vera emancipazione fosse la «formazione e l'affermazione dello spirito femminile autonomo»[47], Sibilla si concentrò, dunque, sull'«impronta tutta speciale»[48] della scrittura femminile, percorrendo il pensiero della differenza sessuale:

> La donna ch'è diversa dall'uomo in arte lo copia. Lo copia anziché cercare in se stessa la propria visione della vita e le proprie leggi estetiche. E ciò avviene inconsapevolmente, perché la donna non si

[44] Aleramo S., *L'ultimo romanzo di Grazia Deledda*, in «Nuova antologia», XXXVII, n. 736, 16 luglio 1902.

[45] Su questo cfr. gli articoli *Letteratura femminile italiana* e *Giovani scrittrici francesi*, in «Nuova antologia», rispettivamente XXXVIII, n. 752, 16 aprile 1903 e XLI, n. 819, 1 febbraio 1906.

[46] Aleramo collaborerà con *L'Italia letteraria* fra il 1931 e il 1935. L'attività giornalistica, benché affievolita, riprenderà sul finire della Seconda guerra mondiale.

[47] Aleramo S., *Appunti sulla psicologia femminile italiana*, in Conti B. (a cura di), *La donna e il femminismo. Sibilla Aleramo,* cit. p. 158.

[48] Aleramo S., *Apologia dello spirito femminile,* cit.

è resa ancora chiaro conto di se stessa, non si distingue bene ancora ella stessa dall'uomo[49].

Anche successivamente all'adesione al Partito Comunista, Sibilla proseguì la sua attività giornalistica, evidenziando l'importanza dell'espressione autonoma delle donne. È senz'altro in questa tipologia di scrittura che Sibilla riuscì con vigore a difendere e sostenere le sue scelte, a perseguire il suo «messaggio ideologico […] che, partendo dalla teoria femminista, si solleva alla meditazione e alla contemplazione di una spiritualità muliebre autonoma, diversa e indipendente da quello che è lo spirito maschile»[50].

***

Molte sono le affermazioni critiche in merito al «limite del femminismo di Sibilla»[51], da ricondurre secondo parte degli studi all'analisi politica e la stessa scelta letteraria.

Ma in Sibilla proprio questo è di per sé dirompente: che abbia sentito il personale come potenziale momento di cambiamento sociale. […] La rivolta di *Una donna* non nasce da un programma politico, e non è solo neanche un messaggio femminista, ma è invece il dilatare del vissuto come messaggio e come esigenza di partecipa-

[49] Così Sibilla ne «Il Marzocco», XVI, n. 15, 9 aprile 1911, ora in Idem, *Andando e stando*, cit. La specificità del femminile emerse anche in alcune delle recensioni che dedicò a uomini come Gramsci, Pavese e, in particolare, Moravia. Interessante in tal senso è la sua recensione a *La romana,* negativa proprio perché è il punto di vista di uomo a non poter cogliere la complessità della vicenda femminile: Aleramo *S., Un libro che forse non sarà mai composto – Se una piccola prostituta avesse scritto "La romana"*, in "L'Unità", XXIV, n 176, 27 luglio 1947.

[50] Aleramo S., *Esperienze d'una scrittrice*, in «Rinascita», maggio 1952, p. 295.

[51] Secondo Bruna Conti «Il limite del femminismo di Sibilla fu sicuramente di analisi politica, ma certo questo limite affiora spesso, a quei tempi, all'interno del movimento di emancipazione»: Conti B., (a cura di), *La donna e il femminismo. Sibilla Aleramo,* cit. p. 9. Secondo Emma Scaramuzza la «chiusura intimista» di Sibilla e il distacco dal "femminismo sociale" sono invece da considerare come «un ripensamento e una rifondazione dell'impegno politico, nello sforzo di tradurlo in pratica di vita e lavoro di scrittura»: Scaramuzza E., *La santa e la spudorata*, cit, p. 17.

zione politica: supera le rivendicazioni sacrosante e necessarie per l'affrancamento della donna, per riaffermare la sua diversità a tutto tondo[52].

La sua dirompente singolarità si trova proprio qui: nello stretto binomio arte-vita attraverso il quale ha perseguito, oltre alla libertà individuale, l'impegno nella costruzione di una società più eguale, anticipando il necessario dialogo con il maschile e portando l'attenzione sulla necessaria consapevolezza della propria dignità di donna.

> Se si trattasse invece di somigliare a noi stesse? Se tutto fosse in noi da creare, da estrarre alla luce? […] La donna non è mai stata una vera e propria individualità: e s'è adattata a piacere all'uomo, non solo fisicamente, ma anche moralmente, senza ascoltare i comandi del suo organismo e della sua psiche […]. Fin d'ora l'uomo ha creato, la donna no… la donna si è accontentata di questa rappresentazione del mondo fornita dall'intelligenza maschile. E di tutto ciò che ella parallelamente intuiva, nulla, o quasi ha mai detto a se stessa[53].

Bibliografia d'autrice[54]

Amo dunque sono, Milano, Mondadori, 1982 [1927].

Andando e stando: prose, impressioni di viaggio e incontri, a cura di R. Guerricchio, Milano, Feltrinelli, 2020 [1° ed. Firenze, Bemporad, 1921].

Gioie d'occasione, Milano, Mondadori, 1930.

Orsa minore: note di taccuino, Milano, Feltrinelli, 2002 [1° ed. Milano, Mondadori, 1938].

Un amore insolito, Milano, Feltrinelli, 1979.

Esperienze d'una scrittrice, in «Rinascita», maggio 1952.

[52] Conti B., (a cura di), *La donna e il femminismo. Sibilla Aleramo,* cit. p. 10.

[53] Aleramo S., *Un amore insolito*, cit., pp. 37-38.

[54] Fra le opere di Sibilla Aleramo, si è preferito separare i volumi di dagli articoli apparsi in giornali e riviste.

Giovani scrittrici francesi, in «Nuova antologia», XLI, n. 819, 1 febbraio 1906.
Il problema sentimentale sociale in due recenti libri di donna, in «Novocomum», I, n. 7, febbraio 1901.
L'ultimo romanzo di Grazia Deledda, in «Nuova antologia», XXXVII, n. 736, 16 luglio 1902.
Le stérile sacrifice di André Gladés in «La vita internazionale», IV, n. 19, ottobre 1901.
Letteratura femminile italiana, in «Nuova antologia», XXXVIII, n. 752, 16 aprile 1903.
Nobili figure femminili, in «Gazzetta letteraria», XXII, n. 8, 19 febbraio 1898.
Rinascimento etico sociale, in «La vita internazionale», I, n. 19, 5 ottobre 1989.
Un libro che forse non sarà mai composto – Se una piccola prostituta avesse scritto "La romana", in "L'Unità", XXIV, n 176, 27 luglio 1947.

Bibliografia critica minima e altre opere

Arslan A., *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Guerini e associati, 2000.
Buttafuoco A., Zancan M. (a cura di)*, Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 1988.
Cena G., *Opere complete di Giovanni Cena*, vol. 1, Torino, L'impronta, 1928.
Conti B. (a cura di), *La donna e il femminismo. Sibilla Aleramo,* Roma, Editori Riuniti, 1978.
Conti B., Morino A., *Sibilla Aleramo e il suo tempo. Vita raccontata e illustrata,* Milano, Feltrinelli, 1981.
Contorbia F., Melandri L., Morino A., *Sibilla Aleramo, Coscienza e scrittura*, Milano, Feltrinelli, 1986.
Crispino M. (a cura di), *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, Guidonia, Iacobelli Editore, 2019.

Crispino M. (a cura di), *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma, Manifestolibri, 2003.
Gargiulo A., *Una donna*, in "Il Giornale d'Italia", 10 maggio 1907.
Gobetti A., Calamandrei P., Bassino M., Fiore T., Scarfoglio C., Jovine D., Macciocchi, M. A., *Le donne e la cultura*, Roma, Edizioni "Noi donne", 1953.
Graf A., *Una donna*, in «Nuova antologia», dicembre 1906.
Guerricchio R., *Storia di Sibilla*, Pisa, Nistri Lischi, 1974.
Ioli G. (a cura di), *Sibilla Aleramo. Una donna nel Novecento*, Atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, Alessandria, 29-30 giugno 2018, Novara, Interlinea, 2019.
Mattei Gentili P., *La donna nel romanzo di una donna*, in "Il corriere d'Italia", 5 gennaio 1907.
Melandri L., *Come nasce un sogno d'amore,* Milano, Rizzoli, 1988.
Morandini G., *La voce che è in lei. Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900,* Milano, Bompiani, 1980.
Morino A., *L'analista di carta. Sibilla Aleramo: un'esperienza, un metodo*, Imola, La Mandragora, 2003.
Nozzoli A., *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La nuova Italia, 1978.
Polizzy M. R., *La critica letteraria nell'attività giornalistica di Sibilla Aleramo,* Tesi di Laurea, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a.a. 1991-1992.
Ojetti U., *Una donna*, in "Il Corriere della Sera", 14 dicembre 1906.
Olper Monis V., *Una donna*, in "L'adriatico", 10 gennaio 1907.
Panzini A., *Una donna,* in "La perseveranza", 26 novembre 1906.
Pirandello L., *Una donna*, in "La Gazzetta del Popolo", 26 aprile 1907.
Rasy E., *Le donne e la letteratura. Scrittrici, eroine ed ispiratrici nel mondo delle lettere,* Roma, Editori Riuniti, 1984.
Rivera Garretas M. M., *Nominare il mondo al femminile,* Roma, Editori Riunioni, 1998.
Russo L., *I narratori*, Milano, Principato, 1951 [1923].

Scaramuzza E., *La santa e la spudorata. Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo: amicizia, politica e scrittura*, Napoli, Liguori, 2004.
Spinazzola V., *I diari di Sibilla Alerano. Privato e pubblico di una scrittrice*, in "L'unità", 6 febbraio 1979.
Zancan M., *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana,* Torino, Einaudi, 1998.
Zanetti D., *Istantanee allo specchio: bibliografia di Sibilla Aleramo giornalista*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Trento, a.a. 1989-1990.

Beppe Fenoglio: scrittore e partigiano

Abdelhaleem Solaiman

Sempre sulle lapidi, a me basterà il mio nome, le due date che sole contano, e la qualifica di scrittore e partigiano. Mi pare d'aver fatto meglio questo che quello.

B. Fenoglio, *Diario*[1]

«[…] partigiano, come poeta, è parola assoluta, rigettante ogni gradualità –».

B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*[2]

Alessandro Baricco, in un articolo del 4 novembre 2012 su Beppe Fenoglio, scrive:

> Ogni tanto, quando giro per il mondo, accade che mi chiedano chi sono per me i grandi della letteratura italiana. Si aspettano di sentirsi dire Calvino, perché la cosa li rassicura. Io, per perfidia, Calvino non lo cito mai, e al posto dico: be', naturalmente Fenoglio. Mai una volta che ne abbiano sentito parlare. Proprio non sanno chi sia. Si fanno ripetere il nome mille volte. La prendono per una mia stranezza. Lui, invece, grande lo era davvero, e il fatto che perfino in Italia la cosa sia nota solo fino a un certo punto è probabilmente la conseguenza del tipo che era, della sua strana vicenda editoriale, e della sua inesorabile piemontesità. Visse arroccato in un angolo del

[1] Fenoglio B., *Diario*, vol. III, in Idem, *Opere*, a cura di M. Corti, Torino, Einaudi, 1978, p. 200.

[2] Fenoglio B., *Il partigiano Johnny*, in Idem, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2015, p. 355.

> Piemonte, mai combattivo riguardo ai propri destini, sproporzionatamente dignitoso nel suo fare. Raccontava cose scomode, non prendeva volentieri il treno per Roma, e morì troppo presto. Gente con la metà del suo talento, adesso è sui libri di scuola. Sono cose che succedono[3].

Effettivamente ha ragione Alessandro Baricco. Fenoglio è un grande scrittore che tuttavia, morendo, lasciò un'opera ancora quasi sconosciuta e una fama quasi tutta postuma. La grandezza dello scrittore albese viene testimoniata da grandi critici letterari, senza nessun timore di incorrere nel rischio di una celebrazione postuma: Fenoglio, per Bigazzi, è un «grande narratore»[4]; Beccaria, oltre a considerarlo il più grande scrittore della Resistenza, parla di una «grandezza assoluta di uno scrittore inimitabile»[5], ponendolo «tra i classici, uno dei massimi, del Novecento»[6]; ancora, Fenoglio è definito da Walter Pedullà «un classico moderno»[7] e «il più penetrante e lungimirante interprete della Resistenza»[8]; per Pampaloni è «il più vero poeta della Resistenza»[9] e «il narratore più importante della sua generazione»[10]; Paolo Di Paolo lo prende addirittura per «il vero classico sulla Resistenza»[11].

Beppe Fenoglio nasce ad Alba il 1° marzo 1922. Nonostante le ristrettezze economiche familiari e grazie a una madre molto energica e ambiziosa per il futuro dei suoi figli, Fenoglio riesce a frequentare il ginnasio e poi il liceo classico nella sua città, dimostrandosi subito

---

[3] Baricco A., *Una certa idea di mondo: La paga del sabato di Beppe Fenoglio*, in "Repubblica", 4 novembre 2012, p. 54.

[4] Bigazzi R., *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno Editrice, 1983, p. 87.

[5] Beccaria G. L., *La guerra e gli asfodeli: romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Torino, Nino Aragno Editore, 2013, p. 9.

[6] Ivi, p. 13.

[7] Pedullà W., *La Resistenza di Fenoglio*, in Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, in «L'illuminista», n. 40/41/42, Roma, Edizioni ponte Sisto, dicembre 2014, p. 7.

[8] *Ibidem*.

[9] Pampaloni G., *Beppe Fenoglio*, in Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., p. 630.

[10] Ivi, p. 633.

[11] Di Paolo P., *Scegliere. Una questione privata di Beppe Fenoglio*, in Idem, *Vite che sono la tua: Il bello dei romanzi in 27 storie*, Bari, Laterza, p. 214.

uno studente modello, molto riflessivo e gran lettore. I registri della biblioteca documentano una frequentazione assidua dello studente Fenoglio e il primo prestito di cui si ha traccia è il romanzo picaresco *Kim* di Rudyard Kipling. Ciò non è casuale. Fenoglio mostra infatti una fortissima passione per la lingua e la letteratura anglosassone, divenendo presto un lettore instancabile di Shakespeare, Lawrence, James, Conrad, Kipling, Milton, Brontë, Yeats, Coleridge, ecc.

Al liceo Fenoglio incontra Pietro Chiodi (Corteno Golgi, 1915 – Torino, 1970), professore di filosofia, e Leonardo Cocito (Genova, 1914 – Carignano, 1944), professore di italiano; due insegnanti antifascisti di gran valore che influenzano molto la sua formazione politica e culturale. Il suo terzo anno di liceo finisce sotto il segno della Seconda Guerra Mondiale: Fenoglio sostiene l'esame di maturità il 10 giugno 1940, nello stesso giorno in cui l'Italia fascista di Mussolini decide di entrare in guerra a fianco della Germania nazista di Hitler.

Nel 1940 si iscrive alla Facoltà di Lettere moderne all'Università di Torino e il primo esame che sceglie di affrontare è Letteratura inglese; tuttavia, nel gennaio del 1943 deve interrompere improvvisamente gli studi universitari per la chiamata obbligatoria alle armi e, a febbraio dello stesso anno, lascia per la prima volta Alba per trasferirsi a Roma dove si è arruolato nel Regio Esercito, frequentando un corso per allievi ufficiali.

Dopo l'Armistizio dell'8 settembre 1943, Fenoglio riesce a fuggire e rientrare ad Alba dove si è nascosto qualche tempo dopo un grande rastrellamento e sbandamento generale, e, nel gennaio del 1944, decide di arruolarsi tra i partigiani, prima fra i rossi comunisti delle Brigate Garibaldi, e poi fra gli azzurri badogliani. Nel corso della lotta armata sulle colline suo padre viene arrestato per rappresaglia dai fascisti, ma poi rilasciato. Da marzo a maggio del 1945, per la sua ottima conoscenza dell'inglese, Fenoglio funge da ufficiale di collegamento presso le missioni alleate senza allontanar-

si dal teatro delle battaglie tra partigiani e nazifascisti; partecipa ad esempio il 24 febbraio 1945 alla battaglia di Valdivilla.

Tornato ad Alba, dopo la guerra, sarà molto difficile per lui tornare alla normalità; non riuscirà mai a riprendere e portare a termine gli studi universitari interrotti proprio a causa della guerra, con grande dispiacere e amarezza della madre, che vede così vanificare i tanti sacrifici fatti da lei e dal padre, un povero macellaio. In questo periodo i litigi fra Fenoglio e la madre sono molto frequenti e generati dalle ristrettezze economiche, dal lavoro che il giovane non cerca, dal fumo eccessivo, e soprattutto, dalla delusione della laurea mancata. La laurea del figlio maggiore per la madre significava molto, anche per migliorare la posizione sociale di questa famiglia di origine contadina piena di sofferenza. Un giorno Fenoglio le dice con fiducia: «La mia laurea me la porteranno a casa, sarà il mio primo libro pubblicato»[12].

Rinunciando agli studi, Fenoglio si dedica intensamente alla lettura, alla scrittura e alla traduzione. Traduce ad esempio in questo periodo *Il vento tra i salici* dello scrittore inglese Kenneth Grahame, un classico della letteratura inglese per l'infanzia. È anche la stagione fenogliana degli esperimenti teatrali, come ad esempio *La voce della tempesta* che lui converte in un testo teatrale ispirandosi al romanzo di *Cime tempestose* di Emily Brontë.

Le ininterrotte e aspre critiche della madre costringono però Fenoglio nel 1947 ad accettare, con dolore, un modesto impiego come corrispondente estero presso una ditta vinicola di Alba. Fenoglio dice alla madre: «Lo sai cos'è l'inglese per me? Riesci a immaginartelo? Io, che leggo, che scrivo, che penso in inglese, che mi calo in quella lingua come fosse la mia, che ne faccio quello che voglio, io adesso potrò solo più scriverci delle lettere commerciali»[13]. Nonostante ciò, questo lavoro gli permette anche di avere molto tempo libero e lui ne

[12] Fenoglio M., *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio, 1995, in Fenoglio B., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Pedullà (a cura di), Torino, Einaudi, 2012, p. XLIV.

[13] Ivi, p. XLVII.

approfitta per coltivare la sua vocazione segreta, iniziando a raccontare l'esperienza della vita, cioè l'esperienza partigiana.

Esordisce nel 1952 con *I ventitré giorni della città di Alba*, che aveva come titolo originale *Racconti della guerra civile*. È una raccolta di dodici racconti, di cui sei sono dedicati a episodi della guerra partigiana e altri sei sono descrizioni della vita nell'Italia contadina durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale (1939-1945).

Calvino, in una lettera del 15 gennaio 1953 a Giuseppe De Robertis, descrive così l'esordiente scrittore albese:

> Le rispondo su Fenoglio. È anche come persona, un tipo insolito nelle nostre lettere, anzi proprio il contrario del solito ragazzo di provincia letterato. È un commerciante di vermouth, non in proprio, ma per una ditta in cui svolge mansioni importanti; e deve saperci fare. È un tipo alto, magro, con una faccia da film del West, un po' brutale ed accipigliata, caratteristiche accentuate da una triste affezione: una vegetazione di verruche ed escrescenze sulle guance e sul viso. Parla a scatti, con brevi frasi dal giro inaspettato. Non è certo timido (è chiaramente un uomo pratico e risoluto, è stato comandante partigiano dei badogliani), né è tipo da darsi delle arie; ma è uomo che rimugina dentro e parla poco. Lo si direbbe un istintivo di poche letture – ed in effetti lo è; ciò non toglie che ad un certo momento lo si scopra traduttore di poeti inglesi raffinati; John Donne, Hopkins, Eliot. Ora sta facendo un nuovo racconto, ma i suoi affari ed i viaggi lo disturbano[14].

Nel 1954 esce il romanzo *La malora*, che si distacca dalla tematica resistenziale di Fenoglio e mette in risalto la disperata vita contadina del dopoguerra, contrassegnata da povertà, fame, malattie e 'malora'. Il romanzo descrive con crudo realismo l'universo chiuso dei contadini del Piemonte, prigionieri in un mondo di rassegnazione, di miseria, di fatalismo. Elio Vittorini, che dirige la collana in cui il romanzo è pubblicato, mette Fenoglio tra i «giovani scrittori dal

[14] Italo Calvino in una lettera del 15 gennaio 1953 a Giuseppe De Robertis, in Perrella S., *Beppe Fenoglio in una fotografia*, in Idem, *Addii, fischi nel buio, cenni: La generazione dei nostri antenati*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2016, p. 186.

piglio moderno e dalla lingua facile»[15]. Malgrado *La malora* abbia ricevuto altre recensioni molto positive da Anna Banti, Oreste Del Buono, Niccolò Gallo e altri, il giudizio di Vittorini sul romanzo è amaro, indimenticabile e colpisce molto la sensibilità di Fenoglio, il quale decide di rompere con Einaudi e nel 1959 pubblica presso Garzanti il suo primo romanzo di tematica resistenziale *Primavera di bellezza*, che sarà l'ultimo libro pubblicato in vita[16].

Il 28 marzo 1960 sposa Luciana Bombardi, conosciuta già nel 1946, e il 9 gennaio 1961 nasce la figlia Margherita che Fenoglio ama tantissimo e per la quale scrive due racconti: *La favola del nonno* e *Il bambino che rubò uno scudo*. Con l'aggravarsi delle sue condizioni di salute, Fenoglio diventa più consapevole della sua fine. Fra il 15 e il 17 febbraio 1963, all'Ospedale Molinette di Torino, scrive biglietti ai parenti e agli amici. Scrive a Margherita:

> Ciao per sempre, Ita mia cara. Ogni mattina della tua vita io ti saluterò, figlia mia adorata. Cresci buona e bella, vivi con la mamma e per la mamma e talvolta rileggi queste righe del tuo papà che ti ha amato tanto e sa di continuare a essere in te e per te. Io ti seguirò, ti proteggerò sempre, bambina mia adorata e non devi pensare che ti abbia lasciata.
> Tuo Papà[17].

---

[15] Risvolto di Vittorini E., in Fenoglio B., *La malora*, Torino, Einaudi, 1954.

[16] Oltre a questi tre libri pubblicati in vita (*I ventitré giorni della città di Alba*, *La malora* e *Primavera di bellezza*), Fenoglio pubblica anche altri racconti e traduzioni in varie riviste: ad esempio, solo per citarne alcuni, nel 1949 e sotto lo pseudonimo di Giovanni Federico Biamonti pubblica nei *Pesci Rossi Bompiani* il suo primo racconto *Il trucco*; nel 1953 esce sulla rivista *Nuovi Argomenti* il racconto *La sposa bambina*; nel 1955 su *Paragone* esce il racconto *Un giorno di Fuoco*; nel 1955 Fenoglio pubblica su *Itinerari* la traduzione di *The Rime of the Ancient Mariner* di Samuel Taylor Coleridge, con il titolo *La ballata del vecchio marinaio*. Fenoglio, inoltre, non è del tutto uno scrittore monotematico, come potrebbe comprensibilmente apparire. La sua narrativa non consiste solo in romanzi e racconti di storie partigiane, ma ha scritto anche storie langarole di tematica contadina, ha scritto favole, racconti fantastici, epigrammi e ha tradotto opere dalla letteratura inglese. La produzione poetica a tematica resistenziale di Fenoglio è senz'altro la più nota, la principale, e certamente la più cara sia a Fenoglio sia ai suoi estimatori, ma è importante accennare che nella sua narrativa c'è spazio anche ad altre tematiche, soprattutto quella tematica contadina.

[17] Fenoglio B., *Lettere 1940 – 1962*, L. Bufano (a cura di), Torino, Einaudi, 2002, p. 184.

Fenoglio trascorre ad Alba quasi tutta la vita e muore precocemente il 18 febbraio 1963 a Torino per un cancro ai polmoni, all'età di soli 41 anni.

In un ritratto dello scrittore del 1960, nel libro di Elio Filippo Accrocca *Ritratti su misura di scrittori italiani*, si leggono queste parole di Fenoglio:

> Sono nato in Alba il 1° marzo 1922 e in Alba vivo da sempre, a parte le lunghe assenze impostemi dal servizio militare e dalla lotta partigiana. La mia attività base è quella di dirigente d'industria: più precisamente, curo l'esportazione di una nota casa vinicola piemontese. Esordii nel 1952 con *I ventitré giorni della città di Alba* edito da Einaudi. Nel 1954, sempre con Einaudi, pubblicai *La Malora*. Recentemente è uscito, per i tipi di Garzanti, il mio romanzo *Primavera di bellezza*. Oggi sto lavorando ad un romanzo la cui vicenda si svolge in Piemonte nell'estate del 1944. Per quanto cerchi, non trovo alcun aneddoto di qualche sapore relativamente alla genesi e alla pubblicazione dei miei libri. Potrà forse interessare questa piccola rivelazione: *Primavera di bellezza* venne concepito e steso in lingua inglese. Il testo quale lo conoscono i lettori italiani è quindi una mera traduzione. La critica mi ha seguito e mi segue con una certa attenzione, in misura superiore, debbo dire, all'aspettativa di uno scrittore appartato e *amateur-like* quale io sono. Le recensioni a tutt'oggi sono numerose e, per quel che riguarda la sostanza, variano dal moderato elogio alla stroncatura selvaggia. In linea generale, il mio atteggiamento di fronte alle sentenze della critica è quello già configurato da altro scrittore e comune, penso, a tutti gli artisti; stupore per quello che i critici sanno trovare nel tuo lavoro e altrettanto stupore per quello che non sanno trovarci. Scrivo per un'infinità di motivi. Per vocazione, anche per continuare un rapporto che un avvenimento e le convenzioni della vita hanno reso altrimenti impossibile, anche per giustificare i miei sedici anni di studi non coronati da laurea, anche per spirito agonistico, anche per restituirmi sensazioni passate; per un'infinità di ragioni, insomma. Non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera. La più facile delle mie pagine esce spensierata da

una decina di penosi rifacimenti. Scrivo with a deep distrust and a deeper faith[18].

Fenoglio aveva fiducia nel tempo e, quando scrive questo suo profilo autobiografico, gli rimanevano poco più di due anni di vita.

In un saggio del 1949, Italo Calvino ribadisce che la letteratura italiana si è arricchita attraverso l'esperienza della Resistenza di qualcosa di nuovo e di necessario. Secondo lo scrittore de *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), però, tale contributo di arricchimento non riesce a dare un'opera letteraria che interpreta e rappresenta tutta la Resistenza:

> Ma "a chi si chieda se la letteratura italiana ha dato qualche opera in cui si possa riconoscere tutta la Resistenza" (e intendo "tutta" anche parlando d'un solo villaggio, d'un solo gruppo, "tutta" come spirito), un'opera letteraria che possa dir veramente di sé "io rappresento la Resistenza", l'indubbia risposta è: "Purtroppo non ancora"[19].

Quando il personaggio del capo partigiano Marino, nel pieno della lotta tra partigiani e nazifascisti, domanda a Johnny: «Who will have written the book of books on us?»[20], Johnny, *alter ego* di Fenoglio, risponde: «Nobody of you, nobody of us. The book of books on us will be written by a man is yet unborn, the woman will bear him in womb is not yet more than a baby now, growing in the midsts of our reports…»[21].

Le parole di Calvino e quelle di Fenoglio testimoniano il lungo e tormentato inizio espressivo ed editoriale dello scrittore albese e il conseguente enorme divario nel suo progetto fra quel poco pubblicato in vita *I ventitré giorni della città di Alba* (1952), *La malora*

---

[18] Beppe Fenoglio, in Accrocca E. F. (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 181.

[19] Calvino I., *La letteratura italiana sulla Resistenza*, in Milani C. (a cura di), *Neorealismo poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 91.

[20] Fenoglio B., *Opere*, cit., vol. I, p. 243. Il partigiano Marino e il partigiano Johnny sono due personaggi fenogliani.

[21] *Ibidem.*

(1957)[22] e *Primavera di bellezza* (1959) e il vasto materiale rimasto inedito. La disposizione fenogliana, quasi ossessiva, alla riscrittura, al rifacimento e all'autocorrezione e la mancata revisione finale, hanno acceso per anni il dibattito critico e filologico sulla cronologia e sull'elaborazione del materiale postumo dello scrittore, al punto di ritenere Fenoglio lo scrittore novecentesco che più di tutti ha impegnato il lavoro dei filologi[23]. Un caso editoriale, come osserva Enrico Malato, che resta «ancora apertissimo»[24].

Questo articolo si focalizzerà solamente su quattro romanzi che potrebbero riassumere il *corpus* narrativo resistenziale di Fenoglio ed evidenziare il suo percorso lungo e tormentato verso «The book of books»[25], uno pubblicato in vita e tre postumi: *Primavera di bellezza* (1959), *Il partigiano Johnny* (1968), *L'imboscata* (1978) e *Una questione privata* (1963). Nei quattro testi, che muovono tutti da vicende autobiografiche o vicine all'esperienza umana dello stesso autore, la Resistenza ambientata nel paesaggio delle Langhe piemontesi è la vera protagonista, della quale Fenoglio riesce a descrivere situazioni, sacrifici e atmosfere, stati d'animo e ricordi, arricchendo e aggiornando il racconto della Resistenza[26].

---

[22] *La malora* si distacca dalla tematica resistenziale di Fenoglio, e mette in risalto la disperata vita contadina del dopoguerra, contrassegnata da povertà, fame, malattie e 'malora'.

[23] Barberi Squarotti G., *Ci sarà sempre un racconto che vorrò fare ancora. Storia, forme e significati della narrativa di Beppe Fenoglio*, in Morano R. M. (a cura di), *Narratori italiani del Novecento, dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre, esplorazioni critiche, ventitré proposte di lettura*, tomo I, Calabria, Rubbettino, 2012, p. 579.

[24] Cfr. Malato E., *Storia della letteratura italiana*. *Il Novecento*, vol. IX, Roma, Salerno, 2000, pp. 765-766. Se ne è accorta precocemente Maria Corti la quale, nel 1978, curando l'edizione critica dell'opera completa di Fenoglio, non parla di un'edizione definitiva, attribuendo un senso di provvisorietà e incompletezza al progetto. Maria Corti parla chiaramente di sospetto dell'esistenza sia di qualche altro scritto fenogliano, sia di fogli o blocchi di fogli mancanti ai testi qui editi. (cfr. Corti M., *Premessa*, in Fenoglio B., *Opere*, cit., p. 14).

[25] Fenoglio B., *Opere*, cit., vol. I, p. 243.

[26] La Resistenza letteraria delle Langhe piemontesi ha già trovato in Cesare Pavese (Santo Stefano Belbo, 1908 – Torino, 1950) un primo testimone (si pensi soprattutto a *La casa in collina*, 1948).

Primavera di bellezza

Primavera di bellezza[27] viene pubblicato da Garzanti nel 1957 ed è il terzo e ultimo libro pubblicato in vita dallo scrittore[28]. Il romanzo, attraverso le vicende del giovane protagonista intellettuale Johnny, ripercorre alcune fasi cruciali della guerra, momenti colmi di ansie e di attese, di dolore e di violenza: lo sbarco degli Alleati in Sicilia, la caduta di Mussolini, l'Armistizio, l'invasione tedesca, il bombardamento di Roma, lo sbando dell'esercito, la nascita della Repubblica di Salò e l'inizio della lotta partigiana. Il romanzo si divide in tre parti essenziali, ogni parte rappresenta una fase determinante, non solo nella vita privata del protagonista Johnny ma nella Storia di tutta l'Italia.

La prima parte del romanzo è dedicata al tirocinio da ufficiali di Johnny e i suoi compagni ventenni provenienti sia dal Nord che dal Meridione della Penisola, tutti coinvolti nella presa di coscienza della realtà nell'Italia fascista. Siamo più o meno nei primi mesi del 1943 e il romanzo si apre con quest'esperienza militare, assurda e umiliante. Le vicende dei primi sei capitoli, ambientati nella caserma di Moana, raccontano del duro addestramento, della pesante quotidianità e delle norme ferree che regolano la disciplina militare fascista. Johnny, al momento della chiamata alle armi, si troverà a metà degli studi universitari che è costretto a interrompere per aderire a «questa vita irrazionale e bruta, questa disciplina atroce e scema…»[29], dove «non si fanno commenti né apprezzamenti e

[27] Il titolo *Primavera di bellezza* è invocato da *Giovinezza*, una canzone-simbolo del regime fascista che esalta il coraggio della gioventù italiana. È chiaro il nesso tra il titolo e il tono ironico adoperato dallo scrittore nel romanzo.

[28] *Primavera di bellezza* viene preceduto da una raccolta di racconti di tematica resistenziale (Fenoglio B., *I ventitré giorni della città di Alba*, Torino, Einaudi, 1952) e dal romanzo sopramenzionato di tematica della vita contadina *La malora*, Torino, Einaudi, 1957.

[29] Fenoglio B., *Primavera di bellezza*, in Idem, *Tutti i romanzi*, cit., p. 197.

tanto meno critiche. Qui si obbedisce e basta»[30]: «L'ordine chiuso era bestiale, ubriacava vittime ed aguzzini, la pena di ogni giorno esasperata dalla certezza dell'identità del domani»[31]. I successivi sette capitoli (precisamente dal settimo al tredicesimo) rappresentano, rispetto all'intero *corpus* della narrativa fenogliana, un *unicum* narrativo, un'eccezione – si potrebbe dire – nel suo progetto narrativo. L'unicità di questi capitoli deriva dall'ambientazione della vicenda di Johnny a Roma; per la prima volta si vede un personaggio fenogliano allontanarsi da Alba e dalle Langhe del Piemonte, teatro stabile della sua produzione narrativa. Johnny e i suoi compagni, contro le loro aspettative, continuano a vivere a Roma lo stesso *tran tran* della vita militare che hanno già vissuto e sopportato prima a Moana. Nemmeno a Roma possono vivere da veri soldati, continuano ancora l'ordine chiuso e le teorie soffocanti precedenti. Il tempo continua a scorrere lento e inesorabile senza che nulla accada. A rompere il silenzio è il bombardamento di Roma, il 19 luglio 1943: – «È successo, disse Johnny. – È successo l'ultima cosa necessaria di questa guerra: Roma bombardata»[32]. Infatti non se lo aspetta nessuno. Roma, custode di un inestimabile patrimonio culturale, è veramente un tabù: «– Ma che credevano? – insisté D'Addio. – Roma tabù? E Napoli che è, povera Napoli? –»[33]. Il bombardamento della capitale italiana, in maniera così improvvisa e feroce, smentisce ben presto le rosee previsioni del Duce e i suoi sostenitori fascisti. Il bombardamento incontra una debole e scarsa resistenza e Roma subisce pesanti danni materiali e le perdite umane sono numerose.

La seconda parte del romanzo narra lo sbandamento dell'Esercito e la fuga drammatica di Johnny. Una svolta decisiva che accelera il ritmo del romanzo è rappresentata senz'altro dal giorno dell'Armistizio dell'8 settembre 1943. Come osserva Squarotti, le

[30] Ivi, p. 196.
[31] Ivi, p. 194.
[32] Ivi, p. 236.
[33] *Ibidem*.

pagine che descrivono la disfatta, la fuga, lo sbandamento cieco e che raccontano le vicende dei tedeschi che arrestano i soldati italiani dispersi «sono non solo le più belle del libro, ma altresì le più comprensive, le più potenti scritte sui giorni dell'armistizio»[34]. Segue poi inevitabilmente il momento del drammatico rientro di Johnny ad Alba, terra d'origine. Da una Roma trasformatasi in una trappola per gli ufficiali e i soldati italiani sbandati, Johnny compie un pericoloso e miracoloso viaggio di ritorno in un treno notturno pieno di civili e soldati.

I tre ultimi capitoli, dal quindicesimo al diciassettesimo, sono dedicati alla breve avventura partigiana di Johnny sulle Langhe dopo il suo «rientro epico-avventuroso in Piemonte»[35].

Primavera di bellezza resta per alcuni studiosi molto meno soddisfacente di altre opere dello scrittore albese; ad esempio Eugenio Montale afferma: «A lettura finita resta però il dubbio che l'interesse del documento superi di molto il valore artistico»[36]. Alcuni studiosi, inoltre, restarono perplessi sulla conclusione del romanzo[37], avvenuta in maniera rapida e imprevista. Emilio Cecchi scrive: «Quantunque il romanzo sia robustamente concepito e lavorato, la sua conclusione, anche per il lettore ingenuo o disattento, ha qualche cosa che convince poco»[38]. E ancora Bigazzi descrive «brusco»[39] il finale di quest'opera, sostenendo che, con l'affrettata morte di Johnny, Fenoglio «squilibra un testo nato come parte di un organismo più ampio, da cui ha deviato una lentezza di progressione che non può essere accelerata senza conseguenze

[34] Barberi Squarotti G., *Il romanzo di Fenoglio*, cit., p. 251.

[35] Mosena R., *Fenoglio. L'immagine dell'acqua*, Roma, Edizioni Studium, 2009, p. 67.

[36] Montale E., *Letture*, in Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., p. 247.

[37] Il progetto fenogliano del libro grosso che vuole coprire tutto il quinquennio '40-45 incontra le riserve dell'editore Garzanti, e ciò obbliga Fenoglio a una riduzione del libro, rinunciando all'ampiezza del testo originario e pubblicandone solo la prima parte che è *Primavera di bellezza*.

[38] Cecchi E., *Beppe Fenoglio*, in "Corriere della Sera", 19 novembre 1963.

[39] Bigazzi R., *Fenoglio: personaggi e narratori*, cit., p. 140.

negative e soprattutto rinunce»[40]. Tuttavia, come osserva Lagorio, *Primavera di bellezza* ha «una sua compiuta, vigorosa, necessaria autonomia»[41].

Il partigiano Johnny

Il partigiano Johnny esce postumo nel 1968 ed è continuazione e parte integrante del romanzo precedente *Primavera di bellezza*[42], seppur «diversissimi sono il respiro e la visione del mondo che restituisce»[43]. *È* l'opera maggiore nella produzione narrativa resistenziale di Fenoglio, quella con cui lo scrittore «compie il suo grande salto nel romanzo di ampio respiro»[44].

Il romanzo narra l'intero arco della lotta partigiana ripercorrendo le vicende del protagonista Johnny, *alter ego* di Fenoglio, a partire dal suo ritorno da Roma ad Alba dopo l'armistizio.

Johnny, studente universitario di Alba, di formazione culturale anglosassone, dopo l'8 settembre 1943 riesce miracolosamente a sfuggire alla trappola tedesca e a ritornare a casa, si nasconde per qualche tempo in una villetta collinare e matura in sé la decisione di aderire alla Resistenza. Il testo si inaugura con lo sguardo di

[40] *Ibidem*. Secondo la logica interna dell'intera opera fenogliana resistenziale la storia di Johnny non può finire qui. Come osserva giustamente anche lo stesso Bigazzi: «Per trovare la sua piena e nuova identità, Johnny deve dunque esplorare a lungo l'universo partigiano, e per questo i rapidi capitoli finali aggiunti danno alla sua vicenda un significato diverso: non più un romanzo di formazione, ma un teorema semplificato, che impegna il protagonista a dimostrare con la propria morte il rifiuto dell'attesismo e della vecchia Italia» (ivi, p. 92).

[41] Lagorio G., *Beppe Fenoglio*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 86.

[42] Fenoglio, dopo aver restretto in poche pagine l'avventura partigiana in *Primavera di bellezza*, riserva il materiale restante della guerra partigiana per un nuovo libro che dovrebbe essere *Il partigiano Johnny*. Pedullà, nel 2015, in un tentativo di ricostruire il *continuum* narrativo fra la prima e la seconda parte del libro grosso, mette i due testi in un unico volume corposo, intitolato *Il libro di Johnny*, che offre un testo unico del progetto ambizioso di Fenoglio.

[43] Bo C., *Fenoglio aveva un mondo dentro di sé*, in Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., p. 437.

[44] Mosena R., *Fenoglio. L'immagine dell'acqua*, cit., p. 67.

Johnny sulla sua città natia di Alba: «Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare che la sua famiglia s'era precipitata ad affittargli per imboscarlo dopo il suo imprevisto, insperato rientro dalla lontana tragica Roma fra le settemplici maglie tedesche»[45].

Il Partigiano Johnny è diviso in due parti: la prima parte comprende i capitoli dal primo al ventesimo capitolo, la seconda dal ventunesimo al trentanovesimo.

Johnny PJ, al contrario di Johnny PDB[46], arrivando nel Piemonte, non aderisce subito alla lotta, ma si rifugia presso la sua famiglia. I capitoli iniziali raccontano il periodo di distacco e di solitudine in cui il giovane intellettuale si trova nella villetta collinare che gli hanno già trovato i genitori per nascondersi dai rastrellamenti e dalla leva obbligatoria della Repubblica di Salò. Alla fine del quarto capitolo, dopo lunghi discorsi con i due giovani professori intellettuali Chiodi e Cocito, ma soprattutto anche grazie alle sue precedenti infinite letture della letteratura anglosassone e il suo precoce antifascismo, Johnny sente di non poter più essere fuggiasco, che questa solitaria villetta collinare diventa per lui una prigione e che non dovrebbe essere il suo posto in quel momento storico decisivo. Se inizialmente pensava che avrebbe sfruttato l'isolamento per dedicarsi allo studio del greco e della letteratura inglese, Johnny viene invece colto da «un amaro senso di insoddisfazione, una violenta smania di azione. Non è più tempo di subire in silenzio, di nascondersi in tane sicure per sfuggire alla nuova leva»[47]. È per lui «il momento della verità»[48] che implica una presa di coscienza e di responsabilità.

---

[45] Fenoglio B., *Il partigiano Johnny*, in Idem, *Tutti i romanzi*, cit., p. 335.

[46] Da ora in poi, quando si parla dei due Johnny nei due romanzi, per evitare equivoco o confusione, si userà «Johnny PDB» per indicare il protagonista di *Primavera di bellezza* e «Johnny PJ» per il protagonista de *Il partigiano Johnny*.

[47] Carabba C., *Il romanzo di Fenoglio*, in Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., p. 431.

[48] Pedullà W., *La Resistenza, «momento della verità» di Fenoglio*, in Idem, *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni, 1973, pp. 454-459.

> Partì verso le somme colline, la terra ancestrale che l'avrebbe aiutato nel suo immoto possibile, nel vortice del vento nero, sentendo com'è grande un uomo quando è nella sua normale dimensione umana. E nel momento in cui partì si sentì investito – nor death itself would have been divestiture – in nome dell'autentico popolo d'Italia, ad opporsi in ogni modo al fascismo, a giudicare ed eseguire, a decidere militarmente e civilmente. Era inebriante tanta somma di potere, ma infinitamente più inebriante la coscienza dell'uso legittimo che ne avrebbe fatto.
> Ed anche fisicamente non era mai stato così uomo, piegava erculeo il vento e la terra[49].

Maturando in sé la decisione di aderire alla lotta partigiana, Johnny sente di essere nella sua normale dimensione umana: è per lui il momento del «congiungimento, se non l'identificazione, dell'istanza esistenziale con quella politica, l'uomo col cittadino»[50], è «un mezzo per unificare finalmente una coscienza scissa tra il pubblico e il privato»[51]. Nel momento in cui Johnny PJ prende questa decisione, esattamente come Johnny PDB, non gli importa affatto di chi partecipi a questa lotta, a quale brigata partigiana e a quale ideologia aderisca, ciò che gli importa davvero è resistere ai nazifascisti e liberare l'Italia dallo «schifo»[52]. Ne è una prova la sua adesione immediata alla prima brigata partigiana che incontra sulle Langhe del Piemonte, iniziando così la sua lunga «nobile epopea in difesa della libertà»[53]: «– Voi siete partigiani, – disse Johnny senza la minima inflessione interrogativa. […] Voglio entrare nei partigiani, con voi»[54].

Tra questi partigiani, rossi comunisti guidati dal commissario

[49] Fenoglio B., *Il partigiano Johnny*, cit., pp. 383-384.

[50] Saccone E., *Questione privata, questione pubblica in Fenoglio*, in Ferroni G., Gaeta M. I., Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, Roma, Incontri, 2006, p. 49.

[51] Ivi, p. 51.

[52] Fenoglio B., *Primavera di bellezza*, cit., p. 300.

[53] Mauro W., *La storia del partigiano Johnny*, in Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., p. 428.

[54] Fenoglio B., *Il partigiano Johnny*, cit., p. 387.

Némega, Johnny inizia la sua prima esperienza partigiana. Una serie di esperienze negative gli fa sentire presto, però, di essere dalla parte giusta ma nel posto sbagliato: «I'm in the wrong sector of the right side»[55]. Ciò lo induce, dopo un'esperienza conclusasi drammaticamente tra i rossi, a cercare altre formazioni di partigiani sulle Langhe piemontesi con cui continuare a lottare contro il male che sta umiliando l'Italia. A partire dal quattordicesimo capitolo, Johnny decide quindi di aderire alle brigate azzurre badogliane, formazioni filomonarchiche più vicine al suo temperamento e alla sua formazione culturale. Ma quando sarà tra loro, malgrado gli somiglino esteriormente, per un certo grado di istruzione e di estrazione sociale, egli sente ancora di essere diverso: «[…] era un altro uccello in questo stormo […]»[56].

Con gli azzurri Johnny partecipa alla vicenda centrale della sua esperienza partigiana sulle Langhe del Piemonte, cioè la presa di Alba il 10 ottobre 1944. La seconda parte del libro, a partire dal ventunesimo capitolo, inizia proprio con questa vicenda: «L'alto mattino del 10 ottobre essi furono su per Alba»[57]. Il momento più tragico e amaro dell'intera esperienza partigiana di Johnny è proprio quello della perdita di Alba dopo ventitré giorni, il 2 novembre. Sia nel romanzo che nel racconto *I ventitré giorni della città di Alba* Fenoglio racconta con amarezza la perdita della sua città; il protagonista Johnny si trova fra i duemila che prendono Alba e la tengono per ventitré giorni e fra i duecento che difendono la città fino all'ultimo.

Dopo la perdita di Alba, i partigiani sono atrocemente cacciati dalla città e gli eventi iniziano a precipitare rapidamente. Gli Alleati ordinano quindi lo scioglimento delle bande partigiane su tutte le Langhe, «senza tener conto della loro drammatica condizione di fuoriusciti»[58]. Ciò segna per i partigiani l'inizio di un periodo mol-

[55] Ivi, pp. 394-395.
[56] Ivi, pp. 490-491.
[57] Ivi, p. 579.
[58] Casadei A., *L'epica storica di Fenoglio*, in Ferroni G., Gaeta M. I., Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza,* Roma, Incontri, 2006, p. 110.

to duro e drammatico nell'inverno del 1944-1945, in cui la pioggia, la neve, la nebbia e il nero vortice del vento invernale gravano sopra le Langhe. Quei disperati partigiani «cacciati dagli uomini e dalla natura»[59], esposti al freddo, alla fame e agli sguardi indiscreti delle spie, iniziano a cadere facilmente negli agguati, vengono spesso sorpresi nel sonno, fucilati a sangue freddo sia nei campi che al muro. I feroci rastrellamenti nazifascisti costringono quindi Johnny, insieme a Pierre ed Ettore, a spostarsi continuamente di collina in collina, di casa in casa, per nascondersi e sopravvivere. Pierre però viene ferito gravemente, Ettore catturato e Johnny tenta, come farà anche Milton in *Una questione privata*, di liberare Ettore con lo scambio di un prigioniero fascista, ma lo scambio non avviene. Johnny, in una completa solitudine, senza rifugio, sotto le grevi, pesanti, inesauribili piogge, è costretto a riprendere il vagabondaggio per sfuggire al tremendo rastrellamento che non si interrompe, rimanendo così «solo, fasciato e serrato dall'angosciosa solitudine dell'inverno: affamato, malato, lacero: rintanato in una cascina sconvolta o vagabondo di casa in casa, di collina in collina»[60].

Dopo il 31 gennaio 1945, quando i partigiani sopravvissuti all'inverno e ai rastrellamenti nazifascisti vengono convocati da Nord per ritornare a riorganizzarsi, in modo da poter riprendere le operazioni militari, Johnny, dopo «un lungo inverno di rigenerazione puritana»[61], malgrado lo sforzo di rimanere come prima, si sente completamente estraneo nei confronti dei vecchi compagni e dell'intera vita partigiana. Johnny «non si trovava più; quel patch, lungi dal scancellarsi, si ampliava. Non sopportava più comunanza né routine, scapolava la collettività, la perlustrazione e la guardia»[62]. Così,

[59] Bonanno M., *Ricordo di Beppe Fenoglio*, in Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., p. 575.

[60] Citati P., *L'occhio preciso e rapace del partigiano Johnny*, in Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., p. 422.

[61] Bigazzi R., *Fenoglio: personaggi e narratori*, cit., p. 67.

[62] Fenoglio B., *Il partigiano Johnny*, cit., p. 805.

durante il primo scontro con i nazifascisti, nella battaglia di Valdivilla, nonostante la chiamata di Pierre alla ritirata, Johnny prende il fucile e si lancia inutilmente nella battaglia in cui sarebbe stato ucciso.

Una sparatoria, quindi, chiude il romanzo del lungo cammino di Johnny, l'*alter ego* di Fenoglio, alla ricerca della libertà e dell'identità, in cui «si rispecchia quella grandezza epica e tragica del destino dell'uomo che forma, in qualche modo, il Fenoglio più classicheggiante»[63]; è «una drammatica odissea moderna»[64] in cui lo scrittore di Alba «ha portato in primo piano e scavato nel profondo della coscienza e della sofferenza, cioè nella "povertà" di questa lotta e nel suo rigore umano-spirituale»[65].

L'imboscata

In una lettera a Garzanti il 10 marzo 1959, Fenoglio scrive:

> Come forse Citati le avrà accennato, la morte di Johnny nel settembre 1943 mi libera tutto il campo "resistenziale". Ho così potuto istituire il personaggio del partigiano Milton, che è un'altra faccia, più dura, del sentimentale e dello snob Johnny. Il nuovo libro, anziché consistere in una cavalcata 1943-1945, si concentrerà in unico episodio, fissato nella estate del 1944, nel quale io cercherò di far confluire tutti gli elementi e gli aspetti della guerra civile. Mentre *Primavera di bellezza* è libro lineare, in quanto parte da A per giungere a B, il nuovo libro sarà circolare, nel senso che i medesimi personaggi che aprono la vicenda la chiuderanno. Ancora: mentre in *Primavera di bellezza* ho cercato di fare romanzo con modi aromanzeschi, nel nuovo libro mi avvarrò di tutti gli schemi ed elementi più propriamente romanzeschi[66].

[63] Mosena R., *Fenoglio. L'immagine dell'acqua*, cit., p. 80.

[64] Volpini V., *Un'Odissea moderna*, in Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., p. 455.

[65] *Ibidem*.

[66] Fenoglio B., *Lettere 1940-1962*, cit., pp. 104-105.

Il nuovo libro di cui parla Fenoglio nella lettera a Garzanti è proprio il romanzo *L'imboscata*[67] che viene interrotto improvvisamente perché Fenoglio, dopo aver scritto ventidue dei trenta capitoli previsti, decide di iniziare a scrivere un nuovo romanzo, che sarà «nel fitto» e non «sullo sfondo» della guerra. Così *L'imboscata* ha avuto una battuta d'arresto, cedendo il passo a una nuova idea romanzesca: *Una questione privata*. Ciò viene confermato in una nuova lettera dell'8 marzo 1960 a Livio Garzanti:

> Avevo già scritto 22 capitoli dei 30 previsti dall'impianto del romanzo e sarei stato in grado di consegnarLe il manoscritto "tra non molti giorni", come Lei scrive. Si trattava di una storia sul tipo di *Primavera di bellezza*, concedente cioè larga parte di sé alla pura rievocazione storica, sia pure ad alto livello. D'improvviso ho mutato idea e linea. Mi saltò in mente una nuova storia, individuale, un intreccio romantico, non già *sullo sfondo* della guerra civile in Italia, ma *nel fitto* di detta guerra. Mi appassionò immediatamente e ancora mi appassiona. Mi appassiona infinitamente di più della storia primitiva ed è per questo che non ho fatto troppo sacrificio a cestinare i 22 capitoli già scritti[68].

Il protagonista è il partigiano Milton, un personaggio molto freddo e, a differenza di Johnny, molto spietato; non prova mai pietà per il nemico, per lui i sentimenti privati non contano e l'unico obiettivo è riconquistare la libertà e per vincere questa guerra si deve e si può ricorrere a qualsiasi mezzo: «Credo proprio che una vera pace non ci sia mai stata. Il mondo è sempre stato ammalato ma dopo questa guerra avrà una vera salute, una vera pace, e durerà fino alla fine dei secoli»[69]. Nelle pagine finali del romanzo, Fenoglio mette in risalto l'atrocità della guerra in corso attraverso un dialogo tra due persone, un barcaiolo e un contadino, che vedono passare nella corrente il corpo di Milton,

[67] Nell'edizione di Maria Corti il testo porta il titolo *Frammenti di romanzo* e nell'edizione di Dante Isella porta il titolo *L'imboscata*.

[68] Fenoglio B., *Lettere 1940-1962*, cit., p. 133.

[69] Fenoglio B., *L'imboscata*, Torino, Einaudi, 1992, p. 170.

tradito e ucciso tragicamente da un compagno. Le due persone non riconoscono se il cadavere è di uno dei combattenti o no, si chiedono con amarezza: «– E chi sarà stato? Uno di questi che si fanno la guerra? – Può darsi […]. Per quanto mi sia sembrato in borghese […]. Ad ogni modo, è uno che non vedrà come andrà a finire»[70].

Una questione privata

Una questione privata viene considerato da molti critici e lettori, insieme a *Il partigiano Johnny*, come il capolavoro e il romanzo di una vita dello scrittore piemontese[71]. In questo romanzo Fenoglio narra una vicenda della vita privata del partigiano Milton, un giovane intellettuale ventenne, il quale, durante una missione di ricognizione ad Alba, compie una deviazione per rivedere la villa dove ha trascorso i tempi più belli della sua giovinezza insieme a Fulvia, una ragazza sfollata da Torino ad Alba. La vicenda del romanzo inizia quindi con la visita nostalgica e contemporaneamente tragica di Milton alla villa di Fulvia, compiuta nell'illusione di poter trovare, almeno per pochi minuti, un comodo riparo dalle asprezze della guerra in corso: «Quando la rivedrò? Prima della fine della guerra è impossibile. Non è nemmeno augurabile. Ma il giorno stesso che la guerra finisce correrò a Torino a cercarla. È lontana da me esattamente quanto la nostra vittoria»[72].

---

[70] Fenoglio B., *L'imboscata*, in *Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2001, p. 1008.

[71] Pedullà ritiene che la storia del romanzo europeo sia fatta di scrittori che affidano la propria reputazione letteraria a una coppia di opere dello stesso prestigio e qualità, e, solo per questo, destinate a dividere i loro estimatori tra i partigiani dell'una e dell'altra, come ad esempio Stendhal (*Le Rouge e le Noir* e *La Chartreuse de Parme*), Flaubert (*Madame Bovary* e *L'éducation sentimentale*), Verga (*I Malavoglia* e *Mastro don Gesualdo*), o Gadda (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *La cognizione del dolore*). *Il partigiano Johnny* e *Una questione privata* costituiscono le vette dell'opera fenogliana, il frutto di un paziente lavoro di intarsio e cesello durato tutta una vita e rimasto incompiuto (Cfr. Pedullà G., *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, cit., pp. 3-4).

[72] Fenoglio B., *Una questione privata*, cit., p. 991.

In un presente fragile dominato dalla quotidiana tragedia della guerra e un futuro ignoto avvolto dalla nebbia e privo di ogni certezza, è il passato a prevalere e prendere il sopravvento. Qui, in un gesto di ribellione contro la norma ferrea della guerra e le sue tragiche conseguenze, risorge il passato di una vita privata, così forte e potente che spodesta il presente fragile e il futuro incerto e ne prende il posto, e *nel fitto*[73] della lotta pubblica molto feroce tra partigiani e nazifascisti nasce quindi un'altra lotta interiore. Tra un inferno pubblico e un inferno privato, Fenoglio presenta il romanzo che, come afferma Italo Calvino, riesce a concludere, a coronare e dare un senso alla stagione narrativa della Resistenza[74].

In *Una questione privata* non si è più di fronte a un testo narrativo la cui storia dura per mesi, come ad esempio la storia di Johnny in *Primavera di bellezza* e quella di Milton in *L'imboscata*, o che dura per anni come la storia di Johnny ne *Il partigiano Johnny*; si è invece di fronte a un testo la cui vicenda dura solamente per quattro giorni. A questi fatali cinque-dieci minuti della deviazione di Milton seguiranno solamente quattro giorni infernali in cui i tre piani temporali del romanzo si intrecciano e si sovrappongono fra loro.

Malgrado la zona in cui si trova la villa di Fulvia sia poco sicura, anzi, troppo pericolosa per la presenza e il dominio dei fascisti sull'intera città di Alba, Milton si lascia andare ai suoi ricordi che costituiscono fin dall'inizio «sostanza del personaggio e disegnano il suo amore letterario»[75]. L'intero primo capitolo costituisce un lungo flashback che riporta i momenti della vita prima della guerra e dell'arruolamento nelle fila partigiane; riporta i ricordi di una forte storia d'amore, vissuta però in totale silenzio e da una sola parte, da Milton. Contro ogni aspettativa, però, la custode della villa informa Milton di una possibile relazione amorosa tra Fulvia e Giorgio, suo

[73] Fenoglio B., *Lettere 1940-1962*, cit., p. 134 (corsivo è dello scrittore).

[74] Cfr. Calvino I., Prefazione alla riedizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964, p. 22.

[75] Bigazzi R., *Fenoglio: personaggi e narratori*, cit., p. 77.

amico fraterno. Le parole della donna su questa relazione sconvolgono Milton, vanificano in un colpo tutte le sue speranze in un futuro colmo di vittoria, di pace e soprattutto di ritrovare Fulvia. Il passato, che doveva essere una tregua paradisiaca, trasformerà quindi il presente e il futuro di Milton in una sofferenza infernale: «Milton diede un ultimo sguardo alla stanza di Fulvia; era entrato per raccogliervi ispirazione e forza e ne usciva spoglio e distrutto»[76].

Milton, sconvolto interiormente dalle parole della custode, «vede disgregarsi la sua normale vita da partigiano e decide di anteporre il suo desiderio di verità alla sua condizione di militante»[77]. La gelosia inizia a mordergli il cuore e, non potendo chiedere conferma a Fulvia, ritornata a Torino, decide quindi di affrontare l'amico Giorgio per sapere la verità e scoprire cosa ci sia stato realmente fra lui e Fulvia. Milton intraprende un solitario viaggio fra le colline delle Langhe alla ricerca dell'amico fraterno diventato suo rivale in amore: «Il fatto è che più niente m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i compagni, i nemici. Solo quella *verità*»[78].

Il tempo delle vicende, nei quattro giorni, può essere indagato e rintracciato attraverso l'orologio di Milton, quello di Giorgio e i campanili delle città di Treiso, Mango, Canelli e Santo Stefano. Milton inizia quindi il suo viaggio solitario tra le colline intorno ad Alba, Mango e Santo Stefano Belbo; un viaggio reso durissimo dalla nebbia, dalla pioggia e dal fango. La ricerca lo porterà a tentare avventure disperate, di giorno e di notte, a privarsi del cibo e del sonno, per meglio dire della vita stessa. Oltre al tormento interiore dell'anima, Milton inizia a soffrire anche fisicamente:

> Stava male, in particolare gli dolevano i polmoni, pareva si fregassero l'uno contro l'altro con punte fattesi da cartilagine in metallo, e gli davano senso di sofferenza. Ad ogni passo gli cresceva dentro

[76] Fenoglio B., *Una questione privata*, cit., p. 1006.

[77] Vitali G. P., *Il ruolo del desiderio nella tensione antieroica dei personaggi fenogliani*, in «Gentes», anno II, n. 2, dicembre 2015, p. 121.

[78] Fenoglio B., *Una questione privata*, cit., p. 1012 (corsivi sono di chi scrive).

una sensazione di totale debolezza e miserabilità. «Non posso farlo in queste condizioni, non posso nemmeno tentare. Dovrei quasi sperare che non mi si presenti l'occasione». Ma scendeva[79].

Nel tredicesimo capitolo, dopo una serie di fallite e pericolose avventure per incontrare Giorgio, Milton è di nuovo in viaggio disperato verso la villa di «Fulvia dannazione»[80] per reinterrogare la custode sul vero rapporto tra Fulvia e Giorgio. La narrazione «si chiude circolarmente, dopo aver accompagnato nel puntuale e martellante ruotare delle lancette le ore prime e ultime di una delusa inchiesta esistenziale»[81]. Milton preferisce ancora, nonostante tutto, vivere nella prigione del proprio passato, nell'inferno di Fulvia. C'è ad aspettare Milton solamente un «paradiso perduto»[82]. Sorpreso da una pattuglia di circa una cinquantina di soldati fascisti davanti alla villa di Fulvia, Milton, tra gli infiniti proiettili, esegue la sua favolosa corsa finale, una «corsa sul margine tra memoria e presente, tra guerra e segreto d'amore»[83], una corsa che non potrebbe essere altro che una corsa dentro la morte.

Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò[84].

Tuttavia, in *Una questione privata*, testo di storia individuale e di intreccio romantico, scritto «non già *sullo sfondo* della guerra

[79] Ivi, pp. 1065-1066.

[80] Fenoglio B., *Una questione privata*, cit., p. 993. Milton era solito cominciare le lettere che scriveva per Fulvia con «Fulvia dannazione».

[81] Costa S., *Per un'epica senza dèi: Milton tra natura e storia*, in Boggione V., Borra E. (a cura di), *La forza dell'attesa*, Torino, L'Artistica Editrice, 2016, p. 99.

[82] Pedullà G., *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, cit., p. 14.

[83] Pampaloni G., *Beppe Fenoglio*, in Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, cit., p. 634.

[84] Fenoglio B., *Una questione privata*, cit., p. 1121.

civile in Italia, ma *nel fitto* di detta guerra»[85], come afferma Calvino «c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione e la furia»[86]. Il testo fenogliano, afferma anche Lagorio, «compie una stagione, le dà un senso, realizzando nella pagina, viva di un'autonoma individuale vita creativa, tutte le premesse, le ansie, le aspirazioni e anche gli impegni, nel senso più lato, di un'intera generazione»[87].

Bibliografia d'autore

L'imboscata, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1992.
L'imboscata, in *Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2001.
La malora, Torino, Einaudi, 1954.
Lettere 1940 – 1962, a cura di L. Bufano, Torino, Einaudi, 2002.
Opere, 3 voll., a cura di M. Corti, Torino, Einaudi, 1978.
Tutti i romanzi, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2015.

Bibliografia critica minima

Accrocca E. F. (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.
Baricco A., *Una certa idea di mondo: La paga del sabato di Beppe Fenoglio*, in "Repubblica", 4 novembre 2012.
Beccaria G. L., *La guerra e gli asfodeli: romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Torino, Nino Aragno Editore, 2013.
Bigazzi R., *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno Editrice, 1983.
Calvino I., Prefazione alla riedizione de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.

[85] Fenoglio B., *Lettere 1940-1962*, cit., p. 134.
[86] Calvino I., Prefazione alla riedizione de *Il sentiero dei nidi di ragno,* cit., p. 22.
[87] Lagorio G., *Beppe Fenoglio*, cit., p. 136.

Casadei A., *L'epica storica di Fenoglio*, in Ferroni G., Gaeta M. I., Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza,* Roma, Incontri, 2006.
Corti M., *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Padova, Liviana Editrice, 1980.
Cecchi E., *Beppe Fenoglio*, in "Corriere della Sera", 19 novembre 1963.
Costa S., *Per un'epica senza dèi: Milton tra natura e storia*, in Boggione V., Borra E. (a cura di), *La forza dell'attesa*, Torino, L'Artistica Editrice, 2016.
Di Paolo P., *Vite che sono la tua: Il bello dei romanzi in 27 storie*, Bari, Laterza, 2010.
Fenoglio M., *Casa Fenoglio*, Palermo, Sellerio, 1995, in Fenoglio B., *Tutti i romanzi*, G. Pedullà (a cura di), Torino, Einaudi, 2012.
Ferroni G., Gaeta M. I., Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, Roma, Incontri, 2006.
Lagorio G., *Beppe Fenoglio*, Venezia, Marsilio, 1998.
Malato E., *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno, 2000.
Mauro W., *Invito alla lettura di Fenoglio*, Milano, Mursia, 1972.
Milani C. (a cura di), *Neorealismo poetiche e polemiche*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
Morano R. M. (a cura di), *Narratori italiani del Novecento, dal Postnaturalismo al Postmodernismo e oltre, esplorazioni critiche, ventitré proposte di lettura*, tomo primo, Calabria, Rubbettino, 2012.
Mosena R., *Fenoglio. L'immagine dell'acqua*, Roma, Edizioni Studium, 2009.
Pedullà G. (a cura di), *Beppe Fenoglio*, «L'illuminista», n. 40,41,42, Roma, Edizioni ponte Sisto, dicembre 2014.
Pedullà G., *Alla ricerca del romanzo*, Prefazione in Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2014.
Pedullà W., *La letteratura del benessere*, Roma, Bulzoni 1973.
Perrella S., *Addii, fischi nel buio, cenni: La generazione dei nostri antenati*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 2016.

Scaglione P. N., *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006.
Vitali G. P., *Il ruolo del desiderio nella tensione antieroica dei personaggi fenogliani*, in «Gentes», anno II, n. 2, dicembre 2015.

«Fenoglio è uno scrittore che ti entra sotto la pelle...» Intervista a Margherita Fenoglio

di Abdelhaleem Solaiman[1]

Se Margherita dovesse definire Fenoglio, come lo definirebbe?
Questo lo so bene. Un uomo rigoroso.

Un uomo rigoroso. Punto?
Punto. Un uomo rigoroso, in tutti gli aspetti della sua vita.

Se Margherita dovesse definire la Resistenza di Fenoglio, come la definirebbe?

Io, ovviamente, non ho ricordi diretti perché quando mio padre è morto avevo solo due anni. Mia mamma l'ha conosciuto dopo la fine della guerra. Mia nonna, invece, ha vissuto il periodo della Resistenza con grande angoscia come tutte coloro che avevano i figli in guerra. Insomma, io so che per lui la Resistenza è stata un momento fondamentale nella sua vita. L'altro momento fondamentale è stato quello di poter frequentare il liceo classico. Quella era la scuola riservata ai borghesi ed è stato uno sforzo enorme per la famiglia di mio padre; il nonno era macellaio, ma è comunque riuscito a mandare i suoi tre figli al liceo.

Lì, mio padre ha avuto insegnanti che hanno saputo trasmettergli capacità e valori che lo hanno accompagnato per tutta la vita; anche l'insegnante di inglese è stata per lui fondamentale, tanto che quella lingua gli è poi divenuta indispensabile.

[1] Solaiman A., *Intervista a Margherita Fenoglio*, Centro Studi Beppe Fenoglio, Alba, 30 gennaio 2019.

L'altro momento è stato la lotta partigiana che egli ha sempre considerato "guerra civile". È stata un'esperienza devastante, ma anche molto arricchente. Ricordo un passaggio de *Il partigiano Johnny* che potrebbe racchiudere il senso della Resistenza di mio padre, quando il mugnaio dice a Johnny «ritiratevi», «i fascisti vi faranno cadere come passeri», lui risponde «io sarò il passero che non cade mai, l'importante è che ne rimanga sempre uno». C'è insomma quella volontà tenace di vegliare contro l'aggressore.

Perché Fenoglio ha deciso di raccontare la Resistenza? Per conservare e difendere la memoria o per qualche altra ragione?

Chissà! È stato comunque un momento importantissimo per tutti quei ragazzi; io penso sempre che i più fortunati fra di loro abbiano perso almeno la giovinezza, ma hanno scelto da che parte stare; e quella era la parte giusta. I partigiani erano anche pochi, malarmati, in mezzo al freddo, alla neve, con capacità militari non adeguate, e poi il rientro alla vita civile quotidiana è stato difficile per tutti.

Come il caso del partigiano Ettore, protagonista de *La paga del sabato*?

Esatto. È stato davvero difficile per tutti. Mio padre, ad esempio, non ha voluto riprendere l'università; dopo la guerra, hanno vissuto tutti un momento di grande destabilizzazione.

C'è quindi di Fenoglio in Ettore?

Io credo che nessuno dei romanzi di mio padre sia strettamente autobiografico, però ritengo che in ogni romanzo di ogni scrittore qualcosa di suo ci sia inevitabilmente. Ad esempio, in Ettore de *La Paga del Sabato* c'è qualcosa del rapporto con la madre; nella vita, lei lo voleva un insegnante, per lei scrivere non era un mestiere, uno scrittore in famiglia era una cosa impossibile. Poi, però, è stata proprio lei ad affittargli la macchina per scrivere.

Se non ci fosse stato l'evento della Resistenza, come sarebbe stata la sorte di Fenoglio scrittore? Lei come lo immaginerebbe?

Non lo posso neanche immaginare.

Fenoglio deve la sua grandezza di scrittore alla Resistenza?

Senz'altro, ma sono convinta che anche i romanzi langaroli lascino un segno importante nei suoi lettori. *La malora,* così come molti altri racconti, sono amatissimi dal pubblico.

Secondo Lei, qual è la cifra di Fenoglio come uno scrittore della Resistenza?

Credo che il fatto che mio padre sia letto, studiato e amato risieda nel racconto della Resistenza come lui l'aveva considerata; non bisogna tuttavia dimenticare che egli era uno scrittore, non uno storico. La descrive non in modo apologetico o retorico, e questo, al momento della pubblicazione, è stato l'aspetto più criticato; non era stato sufficientemente pomposo e celebrativo. Ad esempio, fu molto criticata la descrizione dell'entrata dei partigiani ad Alba nel racconto *I ventitré giorni della città di Alba.* Credo che sia proprio quel modo antiretorico la cifra che più attrae la passione dei lettori e, fra questi, i più giovani.

Leonardo Cocito e Pietro Chiodi sono stati due figure importanti nella formazione intellettuale di Fenoglio, cosa deve Fenoglio a questi due intellettuali?

Moltissimo. Non so se nella vostra lingua distinguete tra maestro e insegnante; da noi, si parla anche del maestro di vita, cioè una persona che, oltre all'istruzione, sa comunicare e influenzare. E sicuramente lo sono stati entrambi. Loro due diventano poi partigiani, Cocito è finito impiccato dai tedeschi. Chiodi era un filosofo, un grande studioso di Heidegger, ha scritto un testo bellissimo intitolato *Banditi.*

Mi viene sempre in mente un ricordo del professor Chiodi, arrivato ad Alba a ventitré anni per insegnare filosofia e storia. Mio padre ne aveva allora diciotto. Per il ventotto ottobre era obbligatorio svolgere un tema ministeriale di elogio della marcia su Roma. Quando lui è entrato in classe nota subito uno studente nel primo banco con le braccia incrociate che guardava annoiato il foglio bianco. Era proprio mio padre. Chiodi lo invita a scrivere, ma mio padre scuoteva la testa. Preoccupato per le conseguenze, Chiodi fa chiamare il professore di italiano Leonardo Cocito. Hanno parlottato da complici. Ma non c'è stato verso. La pagina di mio padre rimane bianca.

È quel che dicevo all'inizio: mio padre è stato un uomo rigoroso.

Un critico letterario "fenoglianissimo" che è Gabriele Pedullà ritiene che la storia del romanzo europeo sia fatta di scrittori che affidano la propria reputazione letteraria a una coppia di opere dello stesso prestigio e qualità, e, solo per questo, destinate a dividere i loro estimatori tra i partigiani dell'una e dell'altra. Nel caso di Fenoglio, per Pedullà, sono *Il partigiano Johnny* e *Una questione privata*. Lei che ne dice? E se Lei dovesse indicare il "romanzo dei romanzi" di Fenoglio, sceglierebbe uno di questi due o sceglierebbe un altro romanzo di Fenoglio?

Da ragazzina, ero particolarmente attratta da *Una Questione Privata*, chi di noi non avrebbe voluto essere Fulvia? Ma poi, crescendo, ho capito che non posso in alcun modo scindere la mia anima di lettrice da quella di figlia. Quindi, io amo moltissimo *Una questione privata* così come *Il partigiano Johnny*, ma non posso dimenticare *La malora* che mi strappa il cuore tutte le volte che lo rileggo; e che dire dei racconti, *Il gorgo* ad esempio. Insomma, a me non si può chiedere di scegliere...

Quindi è difficile per Margherita scegliere il romanzo dei romanzi di Fenoglio…

Sì, è così…

È lo stesso anche nei confronti dei racconti?

Se dovessi scegliere un racconto, non posso nascondere il mio amore per *Il gorgo*, ma so che anche gli altri sono altrettanto belli.

Sono anche molto orgogliosa di una lettera che mio padre ha scritto al consiglio comunale di Alba affinché venisse dedicato un corso della città ad un partigiano, morto eroicamente a neppure diciannovenne, a Valdivilla: Dario Scaglione detto Tarzan. Le regalerò il libro delle *Lettere* curato da Luca Bufano che contiene questo scritto, poi lo legga, sono sicura che La commuoverà tantissimo, poi ci scriverà quando lo avrà letto, perché è una cosa bellissima[2]. Tale scritto si addice in qualche modo alla mia risposta: «Fenoglio è un uomo rigoroso».

Lei si è trovata sempre d'accordo con tutto quello che Fenoglio ha scritto? Non è mai successo che Lei non si è trovata in sintonia con una cosa scritta da lui?

Io leggo il testo per quello che è e per quello che mi trasmette. Diciamo che non mi sono mai trovata né d'accordo né disaccordo, è letteratura. Certamente sono d'accordo sul fatto che la Resistenza sia stata la parte giusta.

Fenoglio aveva, fin dall'inizio, un occhio critico nei confronti delle vicende della lotta partigiana, ad esempio è stato fra i primi a chiamare questa lotta come "guerra civile", questa sua scelta di scrittura ha influenzato in modo positivo o negativo il suo percorso letterario?

[2] Riporterò interamente, a seguito dell'intervista, lo scritto di cui parla Margherita.

Lui l'ha chiamata sempre guerra civile; avrebbe voluto pubblicare *I ventitré giorni della città di Alba* e gli altri racconti con il titolo *Racconti della guerra civile,* ma non era ancora il momento.

Soltanto, nel 1991, lo storico Claudio Pavone ha messo il punto finale su questa questione, con il suo libro *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*.

Per Calvino Fenoglio è stato lo scrittore più solitario della loro generazione, mi parli del carattere di Fenoglio, della sua figura intellettuale, del suo rapporto con gli intellettuali di quell'epoca!

Poco o niente. Lui voleva certamente essere pubblicato, voleva essere letto, ma non gli importava per niente quel tipo di rapporti, perché, come dice in una lettera a Pietro Citati nel 1959: «Io sarò un brocco, ma un brocco brado. I premi letterari non mi tolgono né il sonno né l'appetito». Mio padre, ad esempio, ha vinto un premio per *Ma il mio amore è Paco,* ma la sua candidatura era di Anna Banti che praticamente lo ha "costretto" a firmare la domanda che poi ha spedito lei stessa.

Alcuni studiosi descrivono Fenoglio come uno scrittore senza ideologia, che ne dice?

Mio padre sicuramente non era comunista così come ovviamente non era fascista. Mia madre ricordava che un giorno alla televisione c'era un'intervista a Nenni, segretario del partito socialista, e lui le ha detto: "questo è un uomo perbene". Io posso pensare che oggi sarebbe stato un progressista, probabilmente del centro sinistra; quando, finita la guerra, è andato a lavorare in una ditta di vini, era molto impressionato dalle ragazze che lavavano a mano le bottiglie, con mani e piedi nell'acqua fredda... quella condizione lo aveva molto turbato.

Al referendum istituzionale del 2 e 3 giugno 1946, indetto per determinare la forma di governo da dare all'Italia del secondo dopoguerra e che vede la nascita della Repubblica Italiana, Fenoglio, contrariamente alle aspettative, vota per la Monarchia, secondo Lei perché?

Non riesco proprio a capire, peraltro qui da noi il voto a favore della monarchia è stato tranciante. Alcuni dicono per l'amore della Monarchia inglese, per i suoi studi sul Seicento inglese, per le sue traduzioni... La mia mamma ha però votato per la Repubblica.

Fenoglio, nelle sue opere, non arriva sino alla fine della lotta, non racconta la vittoria finale dei partigiani, perché?

È uno scrittore che scrive romanzi. E poi c'è anche da dire che *Il partigiano Johnny*, ad esempio, resta sempre un'opera incompiuta.

La presenza ossessiva della tematica della morte nella narrativa di Fenoglio potrebbe essere interpretata come un pentimento di non essere morto nella lotta, un rimprovero o una nostalgia alla morte che gli ha risparmiato la vita?

Non ho veramente un'idea precisa. Non posso rispondere. E poi è uno scrittore molto epico, c'è quell'idea della lotta tra il bene e il male.

Tra Johnny e Milton, qual è il Suo personaggio letterario preferito?

È impossibile scegliere. Anche se mi commuove ad esempio una frase di Johnny: «partigiano, come poeta, è parola assoluta, rigettante ogni gradualità». È una frase scolpita nel mio cuore.

Per Lei la corsa finale di Milton è una corsa di salvezza o una corsa dentro la morte?

A questa domanda posso rispondere. Quando ero ragazza, pensavo che morisse, ero molto colpita dalle mie letture drammatiche,

adoravo *Anna Karenina.* Ora, penso che viva. Non so bene perché, ma penso che viva.

Quanto ancora avrebbe potuto dare Fenoglio alla letteratura italiana della Resistenza se la sua vita non fosse stata così breve? Avrebbe scritto altre pagine sulla Resistenza o avrebbe scelto di imboccare un'altra strada narrativa?

Non posso saperlo. Ma prendiamo in considerazione quell'idea del libro grosso, che avrebbe dovuto coprire l'intero periodo 1940-1945, il suo progetto, anche se un po' tralasciato, al momento, era quello.

La fortuna della narrativa fenogliana al cinema, cosa ha dato Fenoglio al cinema e cosa ha dato il cinema a Fenoglio?

Mio padre era uno scrittore, ha dato alla letteratura e amava molto il cinema. Lavorava anche ad una sceneggiatura, ma la morte lo ha colpito troppo presto. Mi viene in mente che il racconto *Un giorno di fuoco* o il romanzo *La paga del sabato* hanno certamente un che di cinematografico.

Cosa ha dato il cinema a mio padre? Dipende dai gusti, c'è chi ama *Il partigiano Johnny e Una questione privata*, c'è invece chi li detesta. D'altronde, io stessa che so benissimo che leggere un libro e vedere un film sono cose diversissime; ma anch'io faccio fatica, vedendo il film, a dimenticare le emozioni che mi ha dato la lettura del libro.

Fenoglio ha consacrato la città di Alba attraverso la sua letteratura, come è oggi il ricordo di Fenoglio tra la gente di questa magica città?

Quando mio padre era ancora in vita sicuramente non era apprezzato per il suo valore, se non da pochi. Adesso Alba si è abituata al fatto di essere conosciuta anche per avergli dato i natali. Anche la costituzione

del "Centro Studi Beppe Fenoglio" è un'espressione del fatto che la città ne riconosce il valore. Qui, vengono molti visitatori appassionati; molti gli lasciano bigliettini sulla tomba, magari una sigaretta; ricordo con commozione uno di questi "io non fumo, ma oggi voglio fumare una sigaretta insieme a te". Anche le dediche che gli lasciano fanno trasparire un affetto che va oltre la grandezza letteraria che gli viene riconosciuta: tutti gli danno del tu e lo chiamano per nome. Credo che mio padre sia uno scrittore che "ti entra sotto la pelle"...

Fenoglio è uno scrittore che ti entra sotto la pelle. Potrei confermarlo anch'io. Per Margherita, Fenoglio è il grande scrittore della letteratura italiana?

Non lo posso dire. Ho sempre il timore che si pensi "me l'ha detto la figlia".

È il più grande scrittore della Resistenza?

Questo sì, penso di poterlo dire.

Il paesaggio delle Langhe ha un ruolo narrativo determinante nel testo fenogliano, da albese mi parli di questo paesaggio!

Assolutamente. Mio padre amava infinitamente le Langhe, non c'era domenica che non ci andasse, proprio sulle Langhe fisicamente, cioè a vedere la Langa, oltre che a parlarne nei libri, con la gente. Alba e le Langhe erano fondamentali. Lo dice proprio lui in *Una questione privata*. La bellezza delle Langhe è stata anche confermata dall'Unesco. Quando sono diventate patrimonio mondiale dell'umanità, tutti i quotidiani italiani hanno titolato: "Dalla malora di Fenoglio all'Unesco".

Fenoglio narra le vicende della lotta partigiana attribuendo loro un significato universale che supera i confini nazionali, perciò sono sempre attuali, che ne direbbe?

Direi di sì. I libri di mio padre non hanno né tempo né luogo, anche perché ci sarà sempre e ovunque un posto dove è necessario combattere contro il male. Temo ancora per qualche secolo.

Cosa ci direbbe Margherita nei confronti della seconda tematica della narrativa fenogliana, quella contadina?

Anche i romanzi langaroli, come quelli partigiani, non hanno né tempo né luogo. Credo anche che ci sia sempre e ovunque la malora. Sono ritornata proprio ieri dalla Giordania, lì ho trovato ancora la malora. Comunque sono temi universali: la vita dura dei contadini, la povertà, la natura matrigna ecc.

Se parliamo della traduzione delle opere di Fenoglio in altre lingue straniere, Fenoglio è molto tradotto? Lei è soddisfatta?

È un problema quello della traduzione, perché trovare un editore che pubblichi un'intera opera è difficile. L›editoria è un'industria, bisogna essere sicuri di vendere. Comunque mio padre è tradotto persino in coreano.

Secondo Lei si è realizzato il sogno di Fenoglio in un'altra Italia diversa, ragione primaria per cui ha combattuto?

Io non credo. Non credo che i partigiani siano contenti. Nell'autunno del 1944, quando i partigiani prendono Alba, Johnny risponde a chi gli chiede "cosa ne farete dell'Italia risponde: «una cosa alquanto piccola, ma del tutto seria».

Io non credo che l'Italia sia adesso un paese serio.

Oltre al liceo e la guerra, ci sono altri momenti fondamentali nella vita di Fenoglio?

Sì, e sono io. Il suo carissimo amico Aldo Agnelli mi ha riferito che quando sono nata io, mio padre gli ha detto che da allora i due momenti fondamentali della sua vita, (il liceo e la resistenza) erano

diventati tre; la paternità così tardiva (aveva 39 anni) lo aveva reso felice e stupefatto.

Quanto c'è di Fenoglio in Margherita?

Chissà? Credo di essere molto rigorosa anch'io, ma solo sulle cose che ritengo davvero importanti, sulle altre lascio un po' correre. Sulle grandi questioni spero, ma credo di non deluderlo. Mia madre mi ha educata così, non piegarsi mai, se si crede davvero in qualcosa.

Fenoglio La visita nei sogni?

Non lo so perché non lo ricordo.

Neanche i suoi personaggi?

Neanche loro.

Se Margherita dovesse rivolgere un messaggio a Fenoglio, cosa direbbe?

Gli dico solo delle cose personali e sono questioni private. Io non sono credente, ma, se ci fosse un al di là, sarei molto curiosa. Spero di non aver deluso e di non deludere mai le sue aspettative.

***

Lettera scritta da Fenoglio al consiglio comunale di Alba affinché venisse dedicato un corso della città al partigiano Dario Scaglione detto Tarzan: "Commemorazione del partigiano Dario Scaglione"[3]

Dario Scaglione, detto Tarzan: il buon partigiano morto, la cui memoria, dopo Valdivilla, costringeva i buoni partigiani superstiti a fare l'esame di coscienza. Se essi potevano rispondersi in cuor loro che sì, erano degni d'aver avuto Tarzan compagno d'armi, avrebbero certo potuto, se arrivavano alla pace guardare ora indietro a quella lunga disonesta guerra con serena e incorruttibile coscienza e con ricordi dolci e fieri. Ora, il nostro avvilito paese ha un disperato bisogno di Tarzan e di quelli come lui. Ma Tarzan e quelli come lui sono tutti morti.

Com'era Tarzan? Egli s'è fatto conoscere da vivo, si fa ricordare da morto.

Tarzan militò a lungo sulle colline: quando scese in pianura fu sempre per guerreggiare, non per consegnarsi. Non arraffò macchine per pilotarle allegramente a cozzare e a sfasciarsi. Né seguirà cavalli di sangue per inutilmente azzopparli. Ma ha stampato il suo passo in tutte le Langhe. Quando di giorno e notte, bussava alle porte contadine, bussava a porte di fratelli, non entrava in albergo. In silenzio mangiava di quel che c'era, di quel che era avanzato, poi senza chiedere, trovava da solo la via della stalla per dormire il suo breve concitato sonno. Con quel suo Sten di cui lo si ricorda tanto orgoglioso e geloso, Tarzan ha sparato moltissimo: sempre sul nemico ha sparato, mai alle galline. E quando uccise, uccise senza ferocia, come fanno i veri soldati nelle guerre oneste quando sono oneste.

---

[3] Come anticipato, la lettera appartiene al Fondo Fenoglio, Quaderno V (trascritta e pubblicata per la prima volta da Rizzo G. in *Editi e inediti di Beppe Fenoglio*, «Giornale storico della letteratura italiana», XCIX, 1982, pp. 123-124, poi in *Beppe Fenoglio, Lettere 1940-1962*, Bufano L. (a cura di), Torino, Einaudi, 2002, pp. 194-196.

L'hanno fucilato a Valdivilla, in una bella giornata di tardo febbraio, nel mezzo di una solitaria strada di collina. Moltissimi sanno com'è andata a Valdivilla. Per quelli che poco o nulla ne sanno basti dire che è andata che Tarzan morì. Quando si cominciò a sparare, così davvicino che partigiani e fascisti potevano scambiarsi insulti non meno che colpi, Tarzan era tra i primi e ribatteva bellissimamente. Poi il suo compagno Set fu ferito, ebbe il piede atrocemente fenduto per lungo e gridò forte verso Tarzan che l'aiutasse. Set si trovava in un luogo e in una condizione che per nessuno sarebbe stato onta abbandonarlo al suo destino. In quel frangente, tanti avrebbero abbandonato loro padre, e non si sarebbe forse potuto dar loro del vigliacco. Ma Tarzan raffica largo per diversivo, s'avventa, miracolosamente sfonda illeso una parete di mitraglia, raccoglie Set, se lo carica sulle spalle a tu per tu con lo sputafuoco nemico, e lo porta a salvamento giù lungo un rittano. Poi i repubblicani, avuti rinforzi vinsero la giornata, come allora accadeva spesso, seguirono le tracce di sangue (e forse qualcuno parlò e tese l'indice) ritrovarono e catturarono Tarzan con Set. Su per il rittano li risospinsero alla strada dello scontro. Tarzan fronteggia ora l'ufficiale nemico, senza più il suo Sten.

– Ho visto come ti sei battuto e quello che hai fatto poi col tuo compagno – dice l'ufficiale. Tarzan lo fissa.

– Passa con noi. Come noi sarai un ardito della San Marco. Un bel battaglione, sai. Tarzan lo fissa sempre –.

– Pensaci, è meglio sopravvivere in camicia nera che farsi bucare qui e subito quella casacca inglese da venduto. Ora rispondi –.

E Tarzan triste e fiero: – No –.

Intorno, un immenso silenzio. L'ufficiale si consulta con i suoi arditi. Poi torna, e gli dice che è libero, si volti e vada. Certo, Tarzan sapeva che il suo gesto era troppo grande per non dover pagare per esso e dev'essersi voltato e avviato con semplice maestà. Poi la raffica che ce l'ha tolto. Colui che ha sparato non ha pagato ancora

e forse non pagherà mai, e qui c'è da impallidire per l'ira e la vergogna.

Una sera, a Cisterna, poco prima che anch'egli trovasse morte da soldato, io narrai al maggiore Hope dell'esercito inglese la fine di Tarzan. Come finii, quel vecchio scozzese, che da El Alamein ad Ancona era stato testimone delle gesta di uomini d'ogni armata, stirpe, continente, non commentò, ma compresi che s'era messo mentalmente sull'attenti. Vorrei essere certo che tutti gli Italiani consapevoli facessero almeno altrettanto.

Il 24 febbraio 45 a Valdivilla, Tarzan l'hanno fucilato. Si sente dire, ne hanno fucilati tanti, disgraziati che non sapevano perché in un modo o in un altro ricevevano quella mezza dozzina di colpi nella schiena e nel petto. Infelici, non uomini ma stracci. Ma Tarzan non fu un disgraziato e seppe perché, fu il bel soldato che ha voluto e saputo farsi fucilare.

Il giorno della liberazione della nostra cara città, alcuni commilitoni di Tarzan, corsero a una strada e all'angolo di essa impetuosamente scrissero: Corso Dario Scaglione (Tarzan). Taluni, molti avranno pensato che quei ragazzi abbiano trasceso. Io dico che hanno fatto ancor poco.

E dico: signori, immaginate di essere Tarzan, di aver combattuto, di trovarsi come lui valoroso e inerme di fronte al nemico, di trovarsi a rispondere. Fin qui potete facilmente immaginare, ma la risposta… Si può pensare che la guerra partigiana è una pagina per lo meno confusa, che forse un giorno il paese si troverà a doversi vergognare o quasi dei suoi partigiani. Ma io dico che Tarzan merita di essere innalzato e accolto tra le memorie a noi sacre e alla sua memoria può essere ben cantato l'Inno del Piave e sulla sua croce il pesante elmo dei caduti in ogni tempo e in ogni patria. Non diciamo che Tarzan sta vivo nel profondo del nostro cuore, e non necessita d'un rettangolo di metallo alto all'angolo di una via. No, perché se così fosse, l'umanità dovrebbe radere a terra i suoi

innumerevoli cimiteri. Cittadini che degnamente sedete in Comune, Vogliate deliberare in coscienza che quella targa rimanga: sia anche pubblicamente confermata e benedetta. Quel rettangolo di metallo – Corso Dario Scaglione – sarà come tanti altri un monumento alla libertà il cui possesso c'è costato lui e tanti altri come lui. Sarà una pagina aperta a chi vuole e verrà dove noi e i venturi leggeremo le parole che non sono soltanto parole bellissime a scriversi e a leggersi, ma che sono la gloria della vita: valore, fratellanza, fedeltà alla bandiera.

Corso Dario Scaglione (Tarzan): è una bella e giusta cosa.

Natalia Ginzburg

Paolo Puppa

La forza della insicurezza

La scrittura di Natalia Ginzburg tiene su di sé un profilo basso. Nella sua produzione saggistica, gli articoli che da *Il Corriere della sera* a *L'Unità*, da *Il Mondo* a *La Stampa*, riempiono, una volta raccolti, *Le piccole Virtù* del '62, *Mai devi domandarmi* del '70 e *Vita immaginaria* del '74, riscontriamo come ogni sua affermazione venga seguita dalla negazione, quasi a sancire un'estrema incertezza di giudizio su sé e sul mondo. Quando nel '73 abbozza una definizione di poesia resta sul generico, elencando una serie di modelli, «Svevo, Saba, Gadda, Montale, Antonio Delfini, Elsa Morante e Sandro Penna», e motivando il tutto dalla sensazione di «essere in presenza della grandezza»[1]. Analogamente, nell'articolo *Il teatro è parola* del '70, parte esaltando la drammaturgia, specie quella classica, Shakespeare coi suoi versi, centrata sul testo per poi delirare davanti allo spettacolo di Eugenio Barba, pugliese trapiantato in Danimarca con attori nordici, ovvero *Ferai*, basato viceversa sul gesto e il suono astratto, per concludere la compatibilità tra i due generi[2]. Ma una simile sbandierata insicurezza in realtà favorisce un accentuato rapporto fi-

[1] Cfr. Ginzburg N., *La poesia*, in *Vita immaginaria*, in *Opere*, vol. I, raccolte e ordinate dall'autore, Milano, Mondadori, 2ª ed. 1995 (da ora, *Opere* I), p. 660.

[2] Ginzburg N., *Il teatro è parola*, in *Mai devi domandarmi*, in *Opere* vol. II, raccolte e ordinate dall'autore, Milano, Mondadori, 2ª ed. 1992 (da ora *Opere* II), pp. 140-145.

siologico che la sua pagina intrattiene col mondo[3]. Lo ribadisce nella *Prefazione* a *Cinque romanzi brevi* del '64: «È necessario scrivere e pensare col cuore e col corpo, e non già con la testa e col pensiero»[4]. Il fatto è che ogni accenno di poetica o di estetica si coniuga sempre con un atteggiamento antisistematico. La si ascolti un istante definire la categoria del bello per cogliere immediatamente il consueto accumulo di sensazioni imprecise e contraddittorie:

> la bellezza poetica è un insieme di crudeltà, di superbia, di ironia, di tenerezza carnale, di fantasia e di memoria, di chiarezza e d'oscurità e se non riusciamo ad ottenere tutto questo insieme, il nostro risultato è povero, precario e scarsamente vitale[5].

Natalia si spinge, coerentemente a tali postulati, sino alla polemica svalutazione delle discipline intellettuali maschili e degli orizzonti scientifici ivi connessi, contro cui solleva l'*ethos* della coscienza individuale:

> Utile viene oggi decretata la scienza, la tecnica, la sociologia, la psicanalisi, la liberazione dai tabù del sesso. Tutto questo è reputato utile, e circondato di venerazione. Il resto è disprezzato come inutile. Nel resto però c'è un mondo di cose. […]. Fra esse c'è il giudizio morale individuale, la responsabilità individuale, il comportamento individuale. Fra esse c'è l'attesa della morte […]. Fra esse c'è il pensiero solitario, la fantasia e la memoria, i rimpianti per le età perdute, la malinconia. Tutto quello che forma la vita della poesia[6].

---

[3] Cfr. Garboli C., *Prefazione* a Ginzburg N., in *Opere*, vol. I, cit., p. XVIII.

[4] Cfr. Ginzburg N., *Prefazione* a *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964, p. 16.

[5] Ginzburg N., *Il mio mestiere*, in *Le piccole virtù*, in *Opere* I, cit., p. 852. Del resto, nel medesimo articolo del 1949 precisa la propria inadeguatezza al ruolo di critico: «io posso scrivere soltanto delle storie. Se mi provo a scrivere un saggio di critica o un articolo per un giornale a comando, va abbastanza male. […] E ho sempre l'impressione di truffare il prossimo con delle parole prese a prestito o rubacchiate qua e là. E soffro e mi sento in esilio», ivi, p. 839.

[6] Ginzburg N., *Vita collettiva*, in *Opere* II, cit., pp. 109-110.

In un copione teatrale del '68, *Paese di mare*, entro un *milieu* connotato da rinunce e frustrazioni, brilla una battuta significativa che addita l'organo più consono alla conoscenza, il cuore: «Non è la nostra tempra che è così forte, Marco, è il cuore. Il nostro cuore è fortissimo. È forte perché aspetta sempre. Cosa aspetti, non si sa. Ma è dotato di un'infinita pazienza. […] È il cuore che è forte, Marco, è il cuore»[7].

Attitudine stoica, anti-intellettualistica che finisce per coincidere colla condizione adulta, propria di chi ha lutti infiniti alle spalle[8].

Al tutto si aggiunge una costante auto-denigrazione, tecnica tipicamente ebraica, quella cioè di sottrarre all'avversario la tendenza a screditare. Il discorso si curva di conseguenza sotto il peso di frequenti attestati di incompetenza[9], cadenzati con ritmo ilaro-tragico:

> Io tarda nei riflessi e poco dotata per capire velocemente […] /sul valore di quel che posso scrivere io non so nulla […] /Io ero "un impiastro" per varie ragioni. Non sapevo vestirmi da sola, né allacciarmi le scarpe; non sapevo rifarmi il letto né accendere il gas; non sapevo lavorare a maglia[10].

Nei bozzetti famigliari, espliciti i rimandi all'insicurezza covata sin dall'inizio nei tremendi risvegli invernali, il panico di uscire di casa da sola, gli incontri per strada con vecchi ambigui, al limite pedofili, e i padri autoritari anche nei dettagli, come la

[7] Ginzburg N., *Paese di mare*, ivi, pp. 267-268.

[8] «Siamo adulti perché abbiamo alle spalle la presenza muta delle persone morte, a cui chiediamo un giudizio sul nostro comportamento attuale, […] siamo adulti per tutte le mute risposte, per tutto il muto perdono dei morti che portiamo dentro di noi», cfr. Ginzburg N., *I rapporti umani*, in *Le piccole virtù*, cit., p. 880.

[9] Cfr. Marchionne Picchione L., *Natalia Ginzburg*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 5.

[10] Cfr. Ginzburg N., rispettivamente *Il bambino che ha visto gli orsi*, (pezzo del 8 aprile 1970), in *Opere* II, cit., p. 124; *Il mio mestiere* (lo scritto, già citato, è del 1949), in *Opere* I, 1986, p. 839; *I baffi bianchi*, (luglio 1970), in *Opere* II, p. 146.

prima colazione consumata all'alba a base di gorgonzola, salvo poi risultare disarcionati nel potere e quasi grotteschi in *Lessico famigliare*[11]. È sufficiente, infatti, la vicinanza di colleghi aggressivi come l'amata Elsa Morante o che un figlio manifesti in modo trasparente la propria disapprovazione su una pagina della madre perché subito quest'ultima sprofondi nel panico di sentirsi «una scrittrice dolciastra e sentimentale»[12]. Tanto più che in varie occasioni la Ginzburg dichiara l'aleatorietà, se non l'inconsistenza del proprio metodo compositivo, in quanto all'inizio d'ogni lavoro creativo non sa assolutamente come finirà la storia. Questo avviene nel caso del racconto *Valentino* del 1951: «quando ho cominciato a scriverlo io non pensavo che Valentino era un omosessuale. L'ho capito quasi alla fine che era quella la chiave di tutto; per questo c'era quel grigiore, quella tristezza familiare perché non sapevano questo segreto»[13].

Famiglie senza padri

In cambio, i vari sistemi ideologici, le tante mitologie storicistiche che si susseguono dagli anni Cinquanta fino alla fine degli anni Ottanta, vengono a loro volta da lei metabolizzati in un processo di abbassamento e di contaminazione, si pensi al trattamento subìto dalla Resistenza nel romanzo *Tutti i nostri ieri* del

[11] In certi casi, il padre manifesta una suggestione minacciosa, quasi kafkiana, verso Natalia adolescente (si pensi solo a *I baffi bianchi*, cit., pp. 146-159), clima formativo del suo "pathos ebraico" (cfr. *Luna pallidassi*, *Opere* II, cit., p. 1323). E nondimeno per lo più viene man mano smascherato nella sua perdita di controllo verso la casa che intende presiedere, minato dai coniugali battibecchi dal colore goldoniano, e dalla ridicola caccia ai "sempi" e ai "negri" in *Lessico famigliare* del 1963, in *Opere* I, cit., come gli scatti d'ira in cui manifesta una volontà aggressiva ma ormai impotente: «Non voglio assolutamente che Mario si sposi», ivi, p. 982.

[12] *Interlocutori,* in *Mai devi domandarmi*, cit., p. 179 (articolo del 15 agosto 1970).

[13] Cfr. l'intervista rilasciata in *Walter Mauro parla con Natalia Ginzburg*, in AaVv, *Natalia Ginzburg. La scrittrice e i suoi testi*. Saggi di M. A. Grignani et al., Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1986, p. 68.

‘52. Si aggiunge a volte un feroce anti pedantismo a risucchiare all’interno del *plot* la figura del genio letterario, vedi Proust chiamato “tanghero” dal padre dell’io narrante in *Lessico famigliare* del ‘63. Lo stravolgimento gerarchico si fa poi esplosivo allorché non esita a ridimensionare nella *docu-fiction* storica del 1983, ingombra di epistolari con pochi interventi da parte del narratore, *La famiglia Manzoni*, il celebre scrittore. Ma anche nei racconti e nei romanzi, in generale, ci imbattiamo in caratteri confusi nelle scelte e nei comportamenti, da Delia ne *La strada che va in città* del ‘42, indecisa tra borgo contadino e centro cittadino, alla protagonista di *Sagittario* del ‘57 che non sa giudicare né interlocutori né scelte di vita. Insomma, ogni creatura pare essere priva di strumenti conoscitivi, a partire dall’uxoricida in *È stato così* del 1947, che di notte nel suo letto si interroga invano: «pensavo che nella mia vita non avevo mai fatto altro che guardare fisso fisso nel pozzo buio che avevo dentro di me»[14].

Ora, Natalia costruisce l’oscurità ontologica ed epistemologica delle sue creature e ne realizza compiutamente la disgregazione intellettuale, perché alle spalle delle sue creature di solito manca un padre simbolico, un regolatore gnoseologico del mondo. A volte, il padre non c’è alla lettera, specie sulla scena, per le sue squinternate creature[15]. E questo, nella misura in cui non c’è più Dio, come puntualizza desolata nel 1970 attraverso l’epigrafe all’articolo *Sul credere e non credere in Dio*, tratta da Simone Weil[16]. Perché appunto Dio non esiste, al massimo è ridotto a

[14] Ginzburg N., *È stato così*, in *Opere* I, cit., p. 157.

[15] Così ad esempio la frastornata Barbara, sballottata tra marito debole e amante cinico, in *Fragola e panna* del 1966, si dichiara «figlia di N. N.» p. 1279, così Teresa, la protagonista poi assassina ne *L’inserzione* del 1965, si confida colla sua futura vittima, la studentessa, di essere stata avversata dal padre che ogni tanto la buttava fuori di casa in quanto «diceva che non ero sua […] Io ero dello zio Giacomo» p. 1217. Da notare qui, forse, il prelievo da *La famegia del santolo* del veneziano Giacinto Gallina del 1892, contrapposto a Goldoni con qualche sottolineatura limitativa nel citato *Il teatro è parola*, p. 141.

[16] «Il Dio che dobbiamo amare è assente»: Ginzburg N., *Sul credere e non credere in Dio*, in *Mai devi domandarmi*, cit., p. 164.

metafora degradata, a qualche residuo vile[17]. Ne consegue sulla pagina, inevitabile, la moltiplicazione degli sguardi, dei punti di vista interni, flussi di pensiero debole che trasmigrano da un personaggio all'altro, culmine raggiunto in tal senso nell'ultimo romanzo del 1984, *La città e la casa*. Qui, mentre le ridondanze paratattiche, le iterazioni e le semplificazioni discorsive supportano ormai una narrazione frantumata da «schegge d'uno specchio rotto»[18], Giuseppe ed Alberico, rispettivamente genitore e figlio, si scambiano lettere con appellativi del tipo "Gentile padre" e "Gentile figlio" a denotare la centrifugazione operante anche nella famiglia. Nel copione del '67, *La segretaria*, così Titina stigmatizza le nuove aggregazioni: «Questa casa è un porto di mare. La gente entra, esce, mangia, dorme. […] Una volta, c'erano le famiglie. Ogni famiglia era una specie di guscio chiuso. […] Adesso non ci sono più le famiglie, chi va, chi viene, le porte sono sempre aperte a tutti, […] gli estranei vengono in casa tua e fanno il nido»[19]. Nel già citato *Paese di mare* Debora sbotta: «Ho nostalgia di gente sana, normale, tranquilla. Ho l'impressione che però dappertutto dove uno guarda, non c'è che dei disgraziati, dei disperati e dei pazzi»[20].

Si guardi per un attimo al romanzo *Caro Michele* del '73, dove smania Adriana, la madre, in una Roma stancamente cosmopoli-

[17] Vedi la sconsolata poesia *Non possiamo saperlo* che apre la raccolta, dal titolo omonimo, in Ginzburg N., *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990,* Torino, Einaudi, 2001, p. 3: «una rete sfondata/Quattro sedie spagliate e una vecchia ciabatta/Rosicchiata dai topi. C'è caso che Dio sia un topo».

[18] Cfr. in Grignani M. A., *Un concerto di voci*, in *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, cit., p. 55.

[19] Cfr. Ginzburg N., *La segretaria*, in *Opere* I, cit., rispettivamente alla p. 1325 e p. 1341. Sul teatro della Ginzburg, l'intervento critico più intrigante è quello di Taviani F., *Tutti i cinghiali banno detto di sì*, in «Teatro e Storia», 12/1992, pp. 137-153, illuminante specie nel mettere in luce la strutturale assenza di didascalie. Lapidario, questo spunto: «Una volta, per fare o disfare un matrimonio, occorreva tutto il tempo d'un dramma o d'un romanzo. Alle commedie della Ginzburg bastano poche righe d'un dialogo. Le ragazze randagie e i maschi solitari non hanno famiglie, ma aggregazioni sparse», ivi, p. 153.

[20] Ginzburg N., *Paese di mare*, cit., p. 256.

ta, stanzacce maleodoranti e pensioncine appestate frequentate da accidiosi terroristi associati a bombe e ad un persistente sentore di droga. Paesaggio che via via si allarga, grazie ai vagabondaggi del figlio, alla fine ucciso da fascisti. La Storia, colla esse maiuscola, non è più quella tragica delle grandi persecuzioni ebraiche, bensì quella più torbidamente sottile dello sgretolarsi sessantottesco e l'esasperazione del movimento protestatario nel reclutamento terroristico e nella clandestinità. Se il Mondo è sempre meno familiare e riconoscibile e vivibile, reciprocamente la Famiglia non è più un Cosmo, protettivo, ma il Caos uggioso e snervante, il luogo di un'estraneità irreversibile. Muore il Padre, e lascia il posto a Madri ingombranti e impotenti. E la paternità non si ricicla culturalmente, perché i nuovi figli ignorano la vera identità del genitore. E Michele, in perenne fuga da tutto e da tutti, costituisce il culmine di questo sfinimento maschile. Strazia la madre e non se ne accorge, va per il mondo come un Cristo smemorato, senza più vene soteriologiche o testimonianze da offrire. Non sa far nulla e sprofonda nella demotivazione e in una balordaggine ineffabile.

Così, se il ruolo del Padre quale figura vetero-testamentaria è assente, provocando la carenza di strumenti conoscitivi stabili[21], si moltiplicano in compenso le figure maschili che denotano inettitudine e velleitarismo, accidia e depressione, in un autentico sovraccarico di disagi e fobie. E la professione più perseguitata in tal senso è quella dell'intellettuale, specie se collegato a qualche militanza politica, i cui fallimenti sintomatici sembrano risalire, quale precedente ebraico, al modello sveviano. Ma senza più cultura, senza più scrittura, cosa resta? Il biologico, amplessi rapidi e meccanici. Tra gli artisti inconcludenti o mediocri, ecco il pittore chiuso in bagno, nell'atto unico *La parrucca* del 1971, fissato a dipingere un grande occhio, che pare un uovo al tegame,

[21] Cfr. l'illuminante articolo *La critica*, datato 12 ottobre 1969, ora in *Mai devi domandarmi*, in *Opere*. II, cit., pp. 78-82.

forse l'occhio di Dio degradato in chiave surrealista, o ancora l'economista impazzito nei tre atti de *L'intervista* del 1988.

Si veda pure Valentino, medico fallito nel romanzo omonimo, o Alberto, critico letterario mancato in *È stato così*. A suffragare tale diseroicizzazione[22] intellettuale e morale, sta la centralità dell'adolescenza sognatrice, privilegiata dalla Ginzburg. Ma il malessere che rende i personaggi inadeguati all'esistenza accomuna in realtà le varie fasce anagrafiche e sessuali in modo indifferenziato. Le ragazze rientrano per lo più nella tipologia di una giovinetta apatica e randagia[23], messa a fuoco in modo organico grazie al personaggio di Giuliana creato a ridosso dell'attrice Adriana Asti in *Ti ho sposato per allegria* del '65, debutto teatrale della scrittrice. Ovviamente se cresce, se diventa madre, questa stessa ragazza non mostra soddisfazione per la nuova condizione, dal momento che avverte la maternità quale peso insostenibile per la propria incapacità a rendersi responsabile[24]. Quando poi diventa vecchia, la donna iperbolizza disadattamento e fragilità, colorando la debolezza di maniacalità paranoide, tra acciacchi ipocondriaci (si pensi alla madre di Elsa ne *Le voci della sera* del 1961), goffi pregiudizi e isolamenti splenetici. E intanto personaggi e autore rimbalzano tra loro, in quanto la pigrizia contagiosa delle creature si riflette sullo sguardo e sulla penna dello scrittore, travasando nel linguaggio paratattico e smembrato di stampo americanizzante (da

[22] Anche i personaggi che potrebbero aspirare all'eroicizzazione, si pensi a Cenzo Rena che si sacrifica per i suoi contadini e va a morire in *Tutti i nostri ieri*, subiscono abbassamenti ironici. Nel caso citato, Cenzo è ossessionato dalle mutande di tela dura e non sopporta l'idea del comunismo per il timore di dover convivere in casa con altri, cfr. Marchionne Picchione L., *Natalia Ginzburg*, cit., pp. 45-46.

[23] La messa a fuoco si ha nella chiusura desolante del racconto giovanile, datato 1941, *Mio marito*: «non avrei saputo dove andare. Non c'era luogo al mondo in cui desiderassi andare», in *Opere* I, cit., p. 202.

[24] Per la dimensione depressiva e asfittica che rende le storie della Ginzburg tendenzialmente claustrofobiche e dolcemente lagnose, cfr. Garboli C., *Fortuna critica*, in *Opere* II, cit., p. XXI e sgg.

Hemingway a Pavese) e nell'alone della fenomenologia da *école du regard* la stanchezza dei protagonisti.

Lo si evince da *Lavori di casa*, del 1969, poi in *Mai devi domandarmi*, dal trasparente risvolto autobiografico, in cui Natalia Ginzburg ormai nonna si confessa con feroce auto-ironia. Mentre parla di sua madre, in realtà Giuliana sembra anticipare il proprio futuro. Ebbene, senza la forza centripeta esercitata da un Padre autorevole, i figli perdono spesso identità sessuale e trascolorano verso morbidezze e pulsioni omofile[25]. Così il citato Valentino, o il Walter di *Casa al mare*, breve racconto del '37, o Ippolito in *Tutti i nostri ieri*, o Alberico in *La città e la casa*. Così ancora e soprattutto, ma tenuto sottaciuto, l'Osvaldo di *Caro Michele*, teso sino alla fine alla patetica ricerca di reliquie private, di amici dello scomparso.

Parole grigie, parole tribali

Natalia Ginzburg ricorre abitualmente a tecniche pauperistiche per evidenziare la suddetta opacità prospettica, sia nello stile indiretto libero o negli inserti dialogici, sia nella virata epistolare entro i romanzi e poi nella propensione alla ribalta. Allorché si liberano dal discorso esterno e si sporgono sul dialogo, i suoi protagonisti avanzano per piccoli enunciati. Le frasi stentano ad allungarsi, mentre la comunicazione procede tra spezzoni che mancano di proprietà personale, sovrapponibili e trasferibili tra loro. Nel romanzo, se faticano a parlare, se recalcitrano all'oralità, non mancano però di scambiarsi lettere in modo compulsivo. Scrivere delle lettere potrebbe garantire un processo di individuazione maggiore. Viceversa, l'epistolario incrociato rafforza

[25] E magari se ne parla nella gergalità allusiva e pudìca con cui le donne si scambiano informazioni sulle stranezze di alcuni maschi, come a proposito di Gigi Sartorio ne *Le voci della sera,* romanzo del 1961: «In paese però dicono che se la dice col giardiniere», in *Opere* I, cit., p. 776.

l'apatia stilistica voluta dall'autore stesso. Ovviamente, il genere epistolare non rimastica la tradizione gnomica che la siglava nel Settecento, all'epoca del *Bildungsroman* o della *sensiblerie* libertina: qui, non c'è più niente da insegnare. Morti i padri, assenti i maestri, non vi circolano più né valori, né ideologie, al massimo richieste di denaro. Si ascolti ancora e in generale il tono spento della battuta, la fatica della voce ad andare avanti, il bisogno affannoso di fermarsi ad ogni intervento di punteggiatura. Il malessere provato da chiunque, giovane o vecchio, maschio o femmina, si raddoppia nel caso della coppia. Qui, la scrittura non fa che ribadire come tutti i rapporti umani siano affidati al caso. Lorenzo ne *L'inserzione*, si lancia in un solenne aforisma: «andiamo dove ci porta il vento»[26], cui idealmente un personaggio di un'altra commedia potrebbe ribattere che ogni matrimonio, ogni convivenza, va avanti «per indifferenza. Per forza d'inerzia»[27]. E anche se l'impossibilità di comunicare tra amanti o coniugi innesca continue tensioni[28], il motivo dell'adulterio nel classico triangolo non determina più soprassalti emotivi, ma solo morbide amicizie tra rivali per l'acedia generale che soffia sul *plot*. Nondimeno, per rappresentare un mondo tanto grigio e disforico occorre una parola in qualche modo pulita e luminosa. Già nel '49, al tempo de *Il mio mestiere*, la scrittrice, uscita dai traumi della morte del primo marito, Leone Ginzburg ammazzato dai nazi-fascisti, e della maternità, dichiarava stupita che «Ricominciavo a scrivere come uno che non ha scritto mai [...] le parole erano come lavate e fresche»[29]. I vocaboli

[26] Ginzburg N., *L'inserzione*, in *Opere* I, cit., p. 1241.

[27] A parlare così è Flaminia in *Fragola e panna*, in *Opere* I, cit., p. 1280.

[28] Nelle pagine memorialistiche, queste tensioni appaiono sdrammatizzate in chiave di *vaudeville* domestico, ma pur sempre presenti e dolorose dietro la leggerezza del tocco, come si può constatare nel pezzo *La casa*, del 9 maggio 1965, ora in *Mai devi domandarmi*, cit., pp. 7-22.

[29] Ginzburg N., *Il mio mestiere*, cit., p. 849. La maternità sembra aver tolto a Natalia la giovanile ossessione d'una scrittura androgina, per evitare gli odiati rischi del

insomma vanno scelti con onestà dal proprio dizionario. Il progetto di Natalia prevede in effetti una sorta di reinvenzione faticosa, in quanto occorre selezionare le parole scartando le vecchie, datate e inservibili, così come le nuove, fredde e disumane perché corrotte dalla tecnica e dall'utilitarismo, oltre che devastate dal senso di colpa della Storia che cova in chi è scampato alle tragedie di un'intera generazione[30]. E il lessico deve essere efficace per saper superare il vuoto abissale, la sfasatura di vocabolari scavata di conseguenza tra le diverse generazioni[31]. È questa la strategia linguistica di Natalia, l'idioma argotico e canterino di esclusiva proprietà del clan tribale[32], acceso come coriandoli frenetici nell'aria entro *Le voci della sera* e in *Lessico famigliare*. Ed è la dimensione autobiografica, l'avversione verso qualsiasi alterazione rispetto al mero ricordo, a conferire all'impasto che ne esce una grande forza evocatrice[33]. Perché le parole qui diventano speciali nella misura in cui equivalgono a miti fondanti, atti magici che ridanno vita ad una famiglia che non esiste più, e che pure ritorna nell'immaginario di chi le riformula. Perché questa parola salvifica va mormorata, un po' preghiera, un po' spartito musicale, per essere all'istante riconosciuta. Anche se Natalia dichiara a più riprese di

---

sentimentalismo autobiografico, cfr. Grignani M. A., et al., *Natalia Ginzburg. La scrittrice e i suoi testi*, cit., p. 41.

[30] Ne *L'altro secolo*, articolo del '77, Natalia sembra rimpiangere il tempo storico non funestato dalle tragedie recenti, perché «quello che più ci pesa oggi, è il senso di colpa, e ci sembra che là, allora, il senso di colpa non si fosse ancora affacciato a gettare le sue ombre sul nostro suolo», in *Opere* II, cit., p. 1270.

[31] «Noi siamo ora così adulti, che i nostri figli adolescenti già prendono a guardarci con occhi di pietra», in Ginzburg N., *I rapporti umani*, in *Piccole virtù*, cit., p. 882.

[32] "Romanzi tribali", così Garboli C., in *Prefazione*, cit., p. XXIX, ha acutamente definito *Le voci della sera* e *Lessico famigliare*.

[33] «Sentendo io, nello scrivere questo libro, una così profonda intolleranza per ogni invenzione […] Ho scritto soltanto quello che ricordavo», *Avvertenza* in *Lessico famigliare*, cit., p. 899. Questo non toglie per la succitata insicurezza che la scrittrice altrove insorga contro una simile istanza: «avevo un sacro orrore dell'autobiografia. Ne avevo orrore e terrore: perché la tentazione dell'autobiografia era in me assai forte, come sapevo che avviene facilmente nelle donne», in *Prefazione* a *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 8.

essere sorda alla musica[34], in realtà in tali idioletti le «sembra di seguire, nello scrivere, una cadenza e un metro musicale»[35]. Il vocabolario che ne consegue risulta coesivo e identitario tra i membri parlanti, legati tra loro da simili antonomasie verbali. Sarabanda che si rovescia altresì in una babele carnevalesca, in una ibridazione interdialettale. È questa la *koinè* vitale che scorre a calde colate dalla Palermo in cui è nata Natalia nel 1916 alla Trieste del padre, dalla Milano della madre alla Torino dove la famiglia Levi si trasferisce ben presto. Questa gioiosa orchestra viene suonata già ne *Le voci della sera*, fin dall'apertura leggerissima del romanzo, allorché la genitrice di Elsa, l'io narrante, passa in rassegna il piccolo mondo incrociato nel suo cammino, accompagnandosi alla figlia. E intanto l'iterazione delle didascalie relative ai verbi del dire, con moduli americanizzanti come visto, scandisce la frenesia delle parole mobili, regola il traffico dei suoni quasi *in trance* di questa *Spoon River Anthologie*, di questa wilderiana *Our town*, con un alone che promana da qualche Dybbuk bonario, o meglio ancora dal *Purgatorio* dantesco, dove la donna assume i tratti di un Virgilio petulante e ciarliero. E questi suoni che si perdono nell'aria prima di sprofondare entro la memoria paiono suffragare l'efficace immagine usata da Garboli[36]:

[34] Basti citare l'articolo, datato 18 maggio 1969, che dà il titolo all'omonima raccolta, *Mai devi domandarmi*, cit., pp. 60-64. Tanto più che il *Lohengrin* e la «catastrofe che avrebbe separato quei due esseri», ivi, p. 61, vengono declinati nella sfortunata vicenda d'amore tra Elsa, la protagonista ne *Le voci della sera*, e Tommasino.

[35] Ginzburg N., *Lui ed io*, in *Le piccole virtù*, cit., p. 828. Su queste annotazioni, contenute nelle pagine dedicate al secondo marito Gabriele Baldini, cfr. Grignani M. A., *Natalia Ginzburg tra narrativa e teatro*, in «Autografo» 58/2017, pp. 15-30.

[36] «Il romanzo è messo su raccogliendo qualcuna delle parole cadute lungo la strada, il fraseggio, la cadenza, il volo ancora udibile, perché una traccia ne è rimasta nell'aria», in Garboli C., *Prefazion*e, cit., p. XXIV. Singolare consonanza coll'inno rivolto alla parola pronunciata in Pasolini, nella sua tragedia *Affabulazione*, scritta nel 1966 ed edita nel 1969: «le povere parole insomma che si dicono ogni giorno, e volano via con la vita: la parole non scritte di cui non c'è niente di più bello», cfr. Pasolini P. P., *Affabulazione*, in *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001, p. 519.

> Disse mia madre: – Sento come un nòcciolo nella gola. Se inghiotto, mi duole. Disse: – Generale, buonasera. […] Mia madre disse: – Che bella capigliatura ancora, a quell'età! Disse: – Hai visto com'è diventato brutto il cane? – Ora sento in gola come un sapore d'aceto […] Disse: – Gigi, buonasera. […] – Ha fatto proprio una brutta caduta. Chissà se potrà mai riavere l'uso completo del braccio, – disse mia madre. Disse: -Chissà cosa ci aveva in quell'insalatiera? […] Disse: – Ma a te, non t'invitano mai?[37].

Da *Le voci della sera* rimbalzano in *Lessico famigliare* la liberazione dei barbarismi e delle gergalità, la frantumazione della sintassi nell'oralità[38] degli anacoluti e delle sgrammaticature, e soprattutto la fucina ominalistica messa a nudo, cioè la deformazione con cui le creature vengono ribattezzate dal clan. Le Magna Maria e i Barba Tommaso dal primo romanzo anticipano il profluvio dei soprannomi che vien giù copioso dal *Lessico famigliare*, dove, tanto per citarne uno, il figlio di Alberto associato all'inizio al "figlio del ferroviere" verrà nominato in seguito sempre così. Nel *Lessico*, grazie a questo archivio folklorico, a questo concertato goldoniano condiviso da servi e padroni, e in cui scorrono i "malignazzo", le "malagrazia", gli "sbrodeghessi", i "potacci", le "létere", il "fate bordello di tutto" e "l'infame Fantecchi", le confusioni dei pronomi femminili e maschili, e le filastrocche oscene dei fratelli, insomma la *langue* di una borghesia dialettofona in cui tutti inciampano ribellandosi contro i protocolli dell'italiano-toscano, la Ginzburg inventa il tono giusto che fonde reviviscenza felice e memoria infelice[39]. E si tratta di *madeleines* acustiche, da parte della traduttrice di Proust[40], per-

[37] Ginzburg N., *Le voci della sera*, in *Opere* I, cit., pp. 669-670.

[38] La stessa Ginzburg ne parla in questi termini: "Scriverlo era per me del tutto come parlare", in *Prefazione* a *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 17.

[39] Sono queste, per la Ginzburg, le categorie antitetiche che presiedono all'atto dello scrivere, cfr. *Il mio mestiere*, cit., p. 851.

[40] Giustamente, Domenico Scarpa attribuisce a Giacomo De Benedetti il merito di aver colto la presenza di Proust proprio nelle pieghe della grande semplificazione orale in *Lessico famigliare*, cfr. Scarpa D., *Falsi amici*, in «Autografo» 58/2017, p. 51.

ché se il personaggio è il proprio ricorrente tic verbale, basterà pronunciarlo per farlo riapparire. Tanto più che non vedere più la persona espelle la figura, come la Madre dalla riluttante nostalgia dei figli nel racconto omonimo del 1948, mentre rimuove pure il ricordo di Nini, suicida per amore, dalla fantasia di Delia ne *La strada che va in città*[41].

Al di fuori, nel mondo degli altri, rimane in cambio la chiacchiera, la *langue* non tribale ma straniera, ascoltata e riprodotta quasi con furore omeopatico nelle sue lentezze interminabili e nella sua prolissa povertà, riprodotta nella sua voluta e necessaria insignificanza, necessaria perché deve celare sotto di sé l'ansia che preme. Da Cechov a Pinter, passando per l'adorata Ivy Compton Burnett, la "grande signorina"[42], questi gli archetipi di riferimento.

Vocazione alla scena

Inevitabilmente quest'altra lingua, grigia, impersonale e dimessa punta al palco quale naturale collocazione. Una produzione intensa, quasi compulsiva da *Ti ho sposato per allegria* al breve *Il cormorano* del 1991, anno della morte. Sono ben undici copioni[43], forse maturati nel secondo matrimonio, coll'illustre anglista Gabriele Baldini, cultore altresì del melodramma.

[41] «Ma diventava sempre più difficile pensare a lui, alla faccia che aveva e alle cose che diceva sempre, e mi sembrava già così lontano che metteva paura pensarci, perché i morti mettono paura», in *Opere* I, cit., p. 76.

[42] Le dedica un commosso epitaffio il 7 dicembre '69, nell'articolo che reca questo titolo, in *Mai devi domandarmi*, cit., pp. 93-97.

[43] Cfr. Ginzburg N., *Tutto il teatro*, a cura di D. Scarpa, Torino, Torino, Einaudi, 2005. Utile il saggio di quest'ultimo *Apocalypsis cum figuris*, ivi, pp.429-458, sia per i rimandi alle fonti cechoviane ad esempio (ivi, p. 440, già ipotizzate comunque in Taviani F, *Tutti i cinghiali hanno detto di sì*, cit., p. 153), sia per convincenti rilievi critici, dagli "aforismi depressivi" dei protagonisti, ivi, p. 445, al parlato plausibile, ivi, p. 436. Sulla vocazione teatrale della scrittrice, anche il mio Puppa P., *Natalia Ginzburg: una lingua per la scena*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 275-293.

Esplosione non prevedibile, almeno sulla carta, ad ascoltarne la risposta contenuta nel '65 all'inchiesta promossa dalla rivista «Sipario», *Gli scrittori e il teatro*[44]. Non era lontanamente ipotizzabile se si considerano altresì alcune dichiarazioni negli anni Cinquanta, là dove confessa insofferenza verso i dialoghi interni ai suoi romanzi, al tempo di *Tutti i nostri ieri* [45]. Invece, tutta l'opera narrativa della Ginzburg, dal prevalente stile indiretto libero alla tecnica epistolare, procede verso la sospirata oggettivazione e la moltiplicazione prospettica, agevolate dal teatro, a giustificare il discorso in prima persona, per una cronica insofferenza verso la narrazione in terza[46]. Sulla scena, le didascalie vengono per lo più azzerate, così come le indicazioni sullo spazio scenografico, a confermare la cancellazione d'uno sguardo esterno che dia un senso alla vicenda. Sul palco, i personaggi non fanno allora che parlare, irretiti da un chiacchiericcio in apparenza fastidioso, polemici col silenzio[47], temuto in quanto momento di verità interiore, cui intendono sottrarsi. Ovviamente, la parola sostituisce integralmente l'azione, sbattuta fuori, relegata tra le quinte, rarissimi essendo i gesti drammatici, come il colpo di

[44] Cfr. in «Sipario», 229/1965, p. 8: «Ogni volta che ho provato a scrivere in capo a una pagina: Piero: 'Dov'è il mio cappello?' mi sono vergognata a morte e ho dovuto smettere in preda a un acuto ribrezzo». Si noti che questa è proprio la battuta con cui inizia *Ti ho sposato per allegria*, con minime varianti, in quanto il personaggio si chiama Pietro e costui chiede «Il mio cappello dov'è?», cfr. *Ti ho sposato per allegria*, cit., p. 1141.

[45] «Dirò soltanto che in esso i miei personaggi avevano perduto la facoltà di parlarsi. O meglio si parlavano, ma non più in forma diretta. I dialoghi in forma diretta m'erano venuti in odio», in *Prefazione* a *Cinque romanzi brevi*, cit., p. 16. Non passano nemmeno dieci anni e scoperta a Londra Ivi Compton Burnett, si innamora di quei romanzi «dove non c'è che dialogo: un dialogare pervicace e maligno. Mi piacevano», *ibidem*.

[46] Ribadito dalla scrittrice a Walter Mauro, riguardo alla sua «incapacità a usare la terza persona», in *Walter Mauro parla con Natalia Ginzburg,* cit., p. 67, e cfr. anche in Grignani M. A., *Natalia Ginzburg tra narrativa e teatro*, cit., p. 16.

[47] In *Fragola e panna*, Tosca così stigmatizza a più riprese il silenzio: «Oggi che nevica, qui sembra d'essere in una tomba. C'è un silenzio, come essere in una tomba. […] Il silenzio va bene per chi è tranquillo, per chi non ha bisogno di niente. […] Quando si hanno troppi dispiaceri, troppi pensieri, allora il tempo, nel silenzio, non passa», in *Opere* I, cit., p. 1266 e p. 1288.

rivoltella sparato ne *L'inserzione.* «Ma se non è successo niente. È tutto come è stato sempre. In questa nostra vita, è molto raro che qualcosa succeda di nuovo/Sì. È rarissimo. E anche quando succede qualcosa di nuovo, la vita non cambia. Rimane com'è. Schifosa»[48], così si sentenzia in una commedia. Questo cicaleccio implica una sorta di rotazione tra monologhi, una serie incessante di confessioni egolatriche a turno. Per cui l'interlocutore viene strumentalizzato a spalla per lo *stream of consciousness* dei tanti furori narcisistici, quasi la ribalta funzionasse quale un collettivo lettino analitico. Meglio ancora, si ricorre spesso al telefono, a volte l'unico contraltare d'un soggetto isolato come ne *La parrucca*, che rimpiazza l'espediente della lettera nel romanzo, da *Caro Michele* a *La città e la casa* di undici anni dopo, dove tutti scrivono ignorando viceversa la cornetta. Nei lunghi blocchi autistici, in questi cerimoniali raggelanti l'io si costruisce una propria storia mitica. Procede per frammenti, per ipotesi narrative. Costruisce un passato e incide nella ripetizione il futuro. Del resto, già nel romanzo Natalia non fa che confondere il vettore cronologico, nella misura in cui mescola passati lontani e recenti nei vari *flash back* intrecciati[49]. È nel tempo, forse, che le due strategie linguistiche considerate, la parola tribale, danzante-canterina, e quella grigia-massificata, si incrociano tra loro idealmente. Monologhi certo, ma anche babele alla rinfusa di voci, in quanto spesso la scena viene riempita da nuove ondate di sopraggiunti, ognuno con un suo tic linguistico, ognuno pensando alle proprie ruminazioni, da qui le sfasature interpersonali, gli equivoci, i rimandi a tempi diversi nell'allocuzione.

In pratica, è il palcoscenico la traduzione fisica e materiale della chiacchiera, più esposta della pagina all'ascolto estraneo

[48] Ginzburg N., *Fragola e panna,* cit., p. 1295.

[49] Marchionne Picchione L., *Natalia Ginzburg*, cit., p. 33, puntualizza: «Nell'atto rievocativo, pertanto, i vari strati diacronici della storia sono affiancati a livello sincronico, evidenziando la contemporaneità mentale conferita loro dalla memoria».

del pubblico. Se la strategia euforica del lessico famigliare richiede il silenzio della lettura perché in modalità quasi spiritistica le voci tornino a farsi udire, la chiacchiera, al contrario, esige riti profani e distratti che solo dentro la scena e tra la scena e la sala si possono allestire. Tra Francesco e Marta, in *Dialogo*, atto unico del '70, il rapporto consente fin dall'inizio solo minimalismi diretti a deviare l'informazione sgradevole (di lei a lui sulla prossima fine del legame): «Allora?/Cosa?/Non mi volevi dire una cosa?/Non mi va più/Parla. Ti ascolto./Zitto. La bambina piange»[50]. Lo stesso succede nella chiusura de *La poltrona*, copione in due atti del 1985, tra Matteo e Ginevra, dove lui, in questo caso, spreca l'occasione giusta per un'offerta d'amore:

> Te ne vai già via? Così presto? No, aspetta, volevo dirti una cosa/ Cosa?/Non so più. Aspetta. Era una cosa importante, molto importante, che ho pensato appena ti ho visto, e magari adesso passeranno anni prima che ci vediamo di nuovo. Aspetta. Era una cosa che riguardava... che riguardava ... Dio, non so più[51].

In bocca agli attori, queste battute denunciano meglio la ripetitività e la mutuazione tra una bocca e l'altra dei personaggi. Basterebbe un niente, a volte, perché la struttura circolare di certi enunciati virasse il grigiore esistenziale verso *absurdismi* beckettiani, verso drammaturgie nichiliste e astratte. Si veda l'incipit de *L'inserzione* che si raddoppia nel finale, sulla scia anche, per la vicenda *noire* ospitata, della ioneschiana *Leçon* del 1951. Ma questa atonia denotativa e spenta è pur sempre lavorata, non meramente mimetica della banalità disimpegnata dello scambio verbale collettivo e anonimo. Non per nulla, ogni tanto vi spuntano delle metafore. Il che già avveniva nella pagina saggistica di Natalia o nei cataloghi dimessi di oggetti che riempivano racconti e romanzi. In *Appunti sulla "Storia"* di Elsa Morante,

[50] Ginzburg N., *Dialogo*, in *Opere* II, cit., p. 201.
[51] Ginzburg N., *La poltrona*, ivi, p. 1359.

la Ginzburg opera ad esempio un improvviso soprassalto entro l'asciutto tono colloquiale scelto: «chi scrive sta stretto alla sua angoscia come all'unica sedia presente in una stanza vuota»[52]. Oppure, a connotare la propria canonica insicurezza, se ne esce con quest'immagine inopinata e fuori posto: «quasi sempre però, dopo un suo giudizio, mi sento inutile e futile come un fazzoletto di seta a fiori»[53], mentre nell'articolo, dove espone la ricerca della *demeure*, spezza l'ordito bonario-patetico della frase inserendo una figura imprevista: «Ora noi viviamo nella casa senza più sapere se sia brutta o bella. Ci viviamo come in una tana. Ci viviamo come in una calza vecchia»[54]. Sulla scena, persino i personaggi mediocri e rinunciatari son capaci di tali balzi al di fuori della consueta melassa impersonale. Giorgio ne *La porta sbagliata* così sentenzia riguardo ad un interlocutore poco incline a rispondere: «Porterà attorno il suo silenzio come una corona da morto»[55], mentre Teresa ne *L'inserzione* descrive il disamore coniugale con quest'immagine: «Sono incappata in lui. Che disgrazia! M'ha rovinata. M'ha distrutta. Poi se n'è andato, come uno che pesta un prato e poi se ne va»[56]. Ad evidenziare l'universo asfittico e claustrofobico rappresentato, ecco allora pesci, topi ed altri emblemi zoomorfi che si fanno strada ad un tratto nelle battute, inumidendole e insinuandovi tentazioni suicide[57]. Simili inclinazioni appartengono anche alla biografia della scrittrice, male di famiglia a partire dallo zio materno, Silvio Tanzi che si toglie la vita a trent'anni, e dall'eco traumatico per l'uscita

[52] Ginzburg N., *Appunti sulla "Storia"*, in *Vita immaginaria*, in *Opere* II, cit., p. 579. Il pezzo è datato 21 luglio 1974.

[53] Ginzburg N., *Interlocutori*, cit., p. 182.

[54] Ginzburg N., *La casa*, in *Mai devi domandarmi*, cit., p. 22. Il pezzo è datato 9 maggio 1965.

[55] Ginzburg N., *La porta sbagliata*, cit., p. 302.

[56] Ginzburg N., *L'inserzione*, cit., p. 1258.

[57] Basta considerare la metafora del topo ne *La segretaria*, siglata nel finale dal suicidio di Edoardo.

di scena dell'amico Pavese nel '50. Scelta cui Natalia si sottrae per responsabilità di madre[58]. Mondo di cose, questo, dove un particolare metonimico funge da puntuale correlativo oggettivo della creatura finendo magari per sostituirla[59].

Accettazione della diversità

Forse la condizione di essere ebrea a metà, sul piano giuridico non considerabile tale in quanto di madre non ebrea, porta Natalia a professare apertura totale verso gli altri. Se la nonna paterna, Emma Genova, descritta come un'affettuosa caricatura in *Lessico famigliare*, «provava, per quelli che non erano ebrei come lei, un ribrezzo, come per i gatti»[60], in compenso sua nipote oscilla al solito verso solidarietà estrema, quando li sente vittime[61], e allontanamento imbarazzato, nel loro rapporto colla miseria palestinese, vedi l'articolo sulla strage alle Olimpiadi di Monaco nel '72. Analogamente, nel commosso intervento sulla *Stampa* del 14 febbraio del 1978 dedicato al breve romanzo di

[58] A differenza del suo personaggio nel racconto *La madre*, suicida come visto, Natalia racconta ne *Le scarpe rotte*, poi ne *Le piccole virtù,* di non aver potuto «cedere alla tentazione di buttar la vita ai cani», proprio per il dovere verso i figli, in *Opere* I, cit., p. 794. Questo non le impedisce di sfiorare nei primi, cupi anni del dopoguerra una soluzione del genere, cfr. Petrignani S., *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 150. A sua volta Giuliana in *Ti bo sposato per allegria* sostiene di non essersi annegata nel Tevere per il valore del suo impermeabile!

[59] Tale procedimento discorsivo viene dalla Ginzburg esasperato nei due romanzi brevi che formano il dittico di *Famiglia* e *Borghesia*, entrambi del 1977. Ma è il romanzo epistolare *La città e la casa* ad evidenziare compiutamente la tecnica anamorfica, perché i personaggi hanno a disposizione solo lettere per manifestarsi, e pertanto si descrivono reciprocamente partendo dagli abiti indossati.

[60] *Lessico famigliare*, cit., p. 908. Da qui, il suo recitare le preghiere in ebraico senza capirle e il terrore di essere battezzata a tradimento, *ibidem*.

[61] «Abbiamo amato in loro le memorie del dolore, la fragilità, il passo randagio e le spalle oppresse dagli spaventi», in Ginzburg N., *Gli ebrei*, in *Vita immaginaria*, in *Opere* II, p. 645. Per cui nel maggio del 1989 sull'"Unità" spiazza i suoi lettori difendendo la presenza del crocifisso sulle pareti delle scuole pubbliche, in quanto simbolo della sofferenza umana, cfr. Petrignani S., *La corsara*, cit., pp. 415-416.

Giacomo De Benedetti, *16 ottobre 1943*, edito nel '44 e centrato sulla spietata retata nazista nel ghetto romano, commento poi inserito quale *Prefazione* nelle varie ristampe del testo, precisa con sobria solennità quanto intende a riguardo della pretesa diversità degli ebrei:

> Non è forse questa diversità, assai simile a quella di ogni altro diverso, ciò che gli ebrei, o meglio in generale gli uomini (poiché in ogni uomo può nascondersi un ebreo o un diverso) devono soprattutto coltivare e difendere, non certo con la violenza, non con le armi, ma con ogni facoltà del proprio essere e del proprio pensiero[62].

Non si dimentichi che alle spalle della sua pagina/scena premono con furore figure latenti di lager e genocidi, in quanto «dietro i sereni vasetti di fiori, dietro le teiere, i tappeti, i pavimenti lucidati a cera, c'è l'altro volto vero della casa, il volto atroce della casa crollata»[63]. Ad abbassare la pressione servono pure le periodiche spruzzate di witz, di umorismo ebraico, come in *Paese di mare*, in cui Debora, tentata di buttarsi dalla finestra, viene demotivata non appena le ricordano che: «Non ti faresti male. Siamo al pian terreno. Finiresti in cortile. Finiresti in braccio alla grassona che sta ancora sgranando piselli»[64].

Ma è tutta la scrittura della Ginzburg a porsi come un'elaborazione collettiva del lutto. Un'energia dischiusa nella continua "accumulazione di casi e figure" dal sapore singeriano[65] in ri-

---

[62] Ginzburg N., *Prefazione* a De Benedetti G., *16 ottobre 1943*, Torino, Einaudi, 2001.

[63] Ginzburg N., *Il figlio dell'uomo*, in *Le piccole virtù*, cit., p. 836.

[64] Ginzburg N., *Paese di mare*, cit., p. 243. Oppure si ascolti ancora l'inizio abbacinante de *L'intervista* per assaporare come il freddo del *plot* scivoli nella freddura: «Buongiorno./ Buongiorno. Lei chi è?/ Sono Marco Rozzi. Sono dell'Ariete./ Io della Bilancia./ L'Ariete è un settimanale», Ginzburg N., *L'intervista*, cit., p. 7.

[65] È stata Francesca Sanvitale ad accostare la scrittura della Ginzburg a quella del coevo Isaac Bashevis Singer, polacco yiddish americanizzato, morto tra l'altro come Natalia nel '91, in *I temi della narrativa di Natalia Ginzburg: uno specchio della società italiana*, in Grignani M. A., et al., *Natalia Ginzburg. La scrittrice e i suoi testi*, cit., p. 30. Solo come suggestione, ne *Le voci della sera* Elsa e Tommasino si vedono nell'appartamentino in via Gorizia per i loro amori clandestini il mercoledì e il sabato. Ebbene, i medesimi giorni vengono scelti in *Taibele e il suo*

sposta all'angoscia che da tutte le parti chiede di uscire allo scoperto. Da qui, letteratura quale testimonianza di verità, estrema lontananza dal gioco, dalla finzione, dalla menzogna, si pensi all'opposto a Giorgio Manganelli, linea privilegiata dalle coeve neoavanguardie[66]. Una trasparenza, quasi alla Saba. Lavoro innanzitutto relativo alla tragedia individuale, familistica, religiosa della Shoah, come si dischiude nel dettaglio poetico e struggente nel già citato *Il bambino che ha visto gli orsi*. Qui, a Natalia nonna basta vedere la borsa di nylon stretta nella mano del nipotino per cogliere di quest'ultimo l'essenza di «piccolo ebreo senza terra, con la sua borsa attraversava la strada»[67]. Ma, più in generale, in quanto risposta al dolore di vivere, alla piaga ontologica dell'esistenza. Tant'è vero che fin da bambina andando a scuola acquisisce drammaticamente «la certezza che l'universo non era chiaro e semplice ma invece buio, contorto e segreto […] e la malinconia non spariva mai: non c'era forza che riuscisse a vincerla»[68].

Bibliografia d'autrice

Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990, Torino, Einaudi, 2001.
Opere, vol. I, Milano, Mondadori, 2ª ed. 1995.
Opere, vol. II, Milano Mondadori, 2ª ed. 1992.
Prefazione a *Cinque romanzi brevi*, Torino, Einaudi, 1964.
Tutto il teatro, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2005.

demone, racconto del '62, l'anno dopo il romanzo di Natalia, dal finto demone per sedurre la candida Taibele, ossia «le notti in cui gli spiriti impuri vanno in giro per il mondo», in Singer B. I., *Racconti*, a cura di A. Cavaglion, Milano, Mondadori, 1998, trad. it. di A. Bassan Levi, cfr. p. 408.

[66] A questo proposito, almeno Gialloreto A., *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Milano, Jaca Book, 2013.

[67] Ginzburg N., *Il bambino che ha visto gli orsi*, cit., p. 129.

[68] Ginzburg N., *I baffi bianchi*, cit., p. 159.

Bibliografia critica minima

AaVv, *Natalia Ginzburg. La scrittrice e i suoi testi*. Saggi di M. A. Grignani et al., Firenze, La Nuova Italia Scientifica, 1986.

De Benedetti G., *16 ottobre 1943*, Torino, Einaudi, 2001.

Gialloreto A., *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro Novecento*, Milano, Jaca Book, 2013.

Grignani M. A., *Natalia Ginzburg tra narrativa e teatro*, in «Autografo» 58/2017, pp. 15-30.

Marchionne Picchione L., *Natalia Ginzburg*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Pasolini P. P., *Affabulazione*, in *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001.

Petrignani S., *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.

Puppa P., *Natalia Ginzburg: una lingua per la scena*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997.

Scarpa D., *Falsi amici*, in «Autografo» 58/2017, p. 51.

Singer B. I., *Racconti*, a cura di A. Cavaglion, Milano, Mondadori, 1998.

Taviani F., *Tutti i cinghiali banno detto di sì*, in «Teatro e Storia», 12/1992, pp. 137-153.

Leonardo Sciascia: la lungimiranza e il disincanto

Donata Carelli

> La luce dell'alba intrideva la campagna, pareva sorgere dal verde tenue dei seminati, dalle rocce e dagli alberi madidi: e impercettibilmente salire verso il cielo cieco. Il chiarchiaro di Gràmoli, incongruo ed assurdo nella pianura verdeggiante, pareva una enorme spugna, nera di buchi, che veniva inzuppandosi della luce che sulla campagna cresceva. Il capitano Bellodi che era arrivato a quel limite in cui stanchezza e sonno si fanno lucida febbre, come se da sé si consumassero per dar luogo a un ardente specchio di immagini (e così è della fame, che ad un certo punto, ad una certa intensità, si assottiglia in lucida inedia che respinge la visione del cibo), il capitano pensava – Dio qui ha gettato la spugna[1].

C'è una strada, in Sicilia, che dalla centrale Caltanissetta percorre come una vena, verso sud-ovest, la Trinacria fino al mare, a Porto Empedocle. È la Strada Statale 640 che dai quasi 570 metri sul livello del mare scende fino alla costa, mutando traiettorie e paesaggi, lambendo luoghi che hanno visto nascere scrittori come Pirandello e Camilleri[1]. Se non si comprende a fondo la natura di questo territorio, è difficile addentrarsi nelle complesse trame e nelle dinamiche che regolano le vite, gli attriti, le passioni che, di questa terra, sono una germinazione. Lo scrittore Leonardo Sciascia nasce nel 1921 a Racalmuto, in provincia di Agrigento e con il suo paese natale – crocevia di culture, abitato nei secoli da arabi, bizantini, normanni – non perderà mai il profondo legame. Così come sempre forte sarà la sua vicinanza intellettuale, quasi filiale, allo scrittore che Sciascia non esitò a definire *padre*, Luigi Pirandello, nato prima di lui in ter-

[1] Oggi la statale 640 è stata ribattezzata «La strada degli scrittori» poiché lungo essa sono vissuti grandi scrittori siciliani come, appunto, Pirandello, Camilleri e Sciascia o altri autori ne hanno descritti paesaggi attigui nelle loro opere.

ra girgentina. Nel discorso commemorativo, a cinquant'anni dalla morte di Pirandello, Sciascia sottolinea la sua intima conterraneità e l'avvertimento di un *continuum* umano e di intenti:

> Ho detto, e ribadisco, dell'immediatezza con cui l'opera di Pirandello, per il luogo ed il tempo in cui mi sono trovato a nascere e a vivere, si dispiegò in tutta la sua verità e profondità e sofferenza. Pirandello è nato più di mezzo secolo prima che io nascessi: ma il modo di essere, la condizione umana, la situazione economica e sociale della provincia di Girgenti non erano allora molto diverse, e si potrebbe anche dire per nulla, di quelle che mi si rivelarono appena in grado di discernerle, di coglierle, di farmene coscienza[2].

Non si può prescindere da queste coordinate per comprendere appieno le opere e il sentire di Leonardo Sciascia, la cui approfondita conoscenza del tessuto sociale inizia col suo primo impiego come maestro elementare nella scuola locale Macaluso. Sciascia insegna dal 1949 al 1957 nello stesso istituto che lo ha visto scolaro. E se dirà di sé di essere stato un «maestro svogliato»[3], esercitando forse finemente l'arte della *diminutio*, l'esperienza dietro la cattedra costituisce al contrario per lo scrittore un momento fondamentale nella sua formazione. La scuola, osservatorio privilegiato e solitario, è la camera magmatica da cui emergono immagini, temi, rovelli che riaffioreranno copiosi in questa o in quell'opera successiva. La scuola diventa esercizio di immersione nella sua terra: «Qui, in un remoto

[2] Sciascia L., *Nel Cinquantenario della morte di Luigi Pirandello*, Appendice in Sciascia L., *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi Edizioni, 1996, p. 241.

[3] Il ritratto di Sciascia «maestro svogliato, in un certo senso un pessimo maestro» è dello stesso Sciascia che con queste parole ricordò la sua esperienza in cattedra nel 1982. A parlarne è il giornalista, anch'egli girgentino, Felice Cavallaro, il quale in *Sciascia maestro geniale ma svogliato* (in "Corriere della Sera", 8 aprile 2007, p.33) delinea la figura di un insegnante *sui generis*, che «fumava in classe, si attardava nei corridoi con i colleghi per chiacchiere e caffè, si assentava spesso per scrivere i primi libri, per convegni a Catania e Palermo, per i primi contatti con Pasolini, Calvino o l'editore Bardi a Roma». In realtà l'immagine del maestro indolente appare una posa rispetto invece all'interesse quasi documentaristico che lo scrittore tradisce da subito verso i suoi giovanissimi studenti, le loro famiglie. Le stesse su cui Sciascia pare indagare senza sosta.

paese della Sicilia, entro nell'aula scolastica con lo stesso animo dello zolfataro che scende nelle oscure gallerie»[4]. Nel diario di bordo del maestro Sciascia, troviamo il resoconto delle vite travagliate dei suoi giovanissimi allievi cui la scuola dovrebbe fare da sponda e riparo: ragazzi che lasciano la scuola a maggio per la raccolta delle fave, che non hanno scarpe, con indumenti rimediati e inadeguati, case ammuffite intrise di nebbia e un linguaggio da cui traspare una certa consuetudine alla violenza vissuta, praticata, subita, priva di orizzonti: «Qui non c'è dignità e non c'è speranza se non si sta seduti dietro un tavolo e con la penna in mano. E dopo secoli di oscuri sforzi, basta un piccolo urto per ruzzolare dalle scale del mondo, un vortice di scale, un incubo»[5]. È una Sicilia amara quella descritta in *Cronache scolastiche*, un racconto apparso già nel 1955, che confluirà in un libro a cui l'editore Vito Laterza darà il titolo di *Le parrocchie di Regalpetra*. Durante gli anni di insegnamento, infatti, Sciascia lavora alacremente a racconti e saggi mantenendo fitto lo scambio con gli ambienti intellettuali 'in continente', come testimoniano gli scambi con Italo Calvino e il carteggio con Laterza. Quando appaiono le *Cronache,* Sciascia ha trentaquattro anni e le principali traiettorie della sua indagine creativa sono già ben definite:

> È stato detto che nelle Parrocchie di Regalpetra sono contenuti tutti i temi che ho poi, in altri libri, variamente svolto. E l'ho detto anch'io [...] Tutti i miei libri in effetti ne fanno uno. Un libro sulla Sicilia che tocca i punti dolenti del passato e del presente e che viene ad articolarsi come la storia di una continua sconfitta della ragione e di coloro che nella sconfitta furono personalmente travolti e annientati[6].

[4] Sciascia L., *Cronache scolastiche* in *Le parrocchie di Regalpetra*, Adelphi, Milano, 1991, p. 111.

[5] Cfr. ivi p. 132.

[6] Cfr. ivi p. 11. Si segnala, per il suo interesse, la prefazione dell'autore, datata 1967, che ricalca quella fatta per la ristampa all'edizione nella collana Universale Laterza, riportata da Adelphi nel 1991.

In questi scritti emergono dunque con forza l'analisi del tessuto sociale, le discrasie e il doloroso annichilimento di un senso di riscatto che mai abbandoneranno l'autore nella produzione successiva. La prosa si è nutrita negli anni, sin da giovanissimo, della lettura febbrile di autori classici ma uno su tutti conferisce alla scrittura di Sciascia il suo 'peso specifico ', Alessandro Manzoni:

> Tra i primi libri letti, una decina per lui sono stati fondamentali. Lo scrittore ricorda, nell'ordine*, I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, *I miserabili* di Victor Hugo, *I libelli* di Paul-Louis Courier, *Paradosso sull'attor comico* di Denis Diderot, *Le memorie di Casanova* (si, il libertino Casanova che gli svelerà il senso dell'avventura, il viaggio in Europa, lo guiderà nell'evasione dai 'Piombi' di Racalmuto). Ma sarà Manzoni a connotarlo come scrittore: se Pirandello lo costringerà a guardare come in una rifrazione di specchi la realtà che lo circonda, se Brancati gli suggerirà una scrittura agrodolce e tutta disincanto, se Montaigne sarà il modello di scetticismo, se Voltaire sarà la luminosità della ragione, se Stendhal sarà la leggerezza del leggere e dello scrivere, se Borges e Savinio saranno l'intelligenza, l'autore lombardo gli farà intendere la scrittura come azione morale[7].

Il tema della giustizia *tout court* e del suo ignobile rinnegamento ad opera del sistema-mafia costituiscono la dorsale narrativa del primo romanzo, *Il giorno della civetta*, edito nel 1961. Il titolo, un omaggio a Shakespeare tratto dall'*Enrico VI*, «come la civetta/quando di giorno compare», allude alla voce occulta dei delatori, a quello stato parallelo che s'ingrossa nell'ombra, corrodendo dalle fondamenta l'ordine costituito financo a prenderne il posto. Il tema è potente e destinato a far discutere tanto più che questa realtà, nota a tutti ma scabrosa e pertanto taciuta, appare ancor più deforme e spaventosa se osservata attraverso lo sguardo puro del capitano Bellodi, la figura a cui l'autore affida un'appassionata e ideale difesa dello stato

[7] Collura M., *Il maestro di Regalpetra. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, Milano, La nave di Teseo, 2019, p. 65.

di diritto. Carabiniere, ex partigiano, emiliano di Parma, l'ufficiale si trova catapultato in un mondo complesso, che stordisce per il suo profumo di zagare ma che al contempo annienta ogni anelito all'equità, alla democrazia, all'uguaglianza dei diritti tra potenti e poveri diavoli e dove la verità giace in fondo a un pozzo. L'indagine a seguito dell'assassinio di un piccolo imprenditore diventa occasione per scendere dalla superficie del tessuto sociale giù, in profondità, a svelare ciò che si nasconde dietro sguardi complici, ammiccamenti, corruzione, lettere anonime e "lupare bianche". Al capitano Bellodi, che alla fine si ritrova sconfitto dal sistema mafia – da quel Don Mariano che gli riconosce addirittura l'onore delle armi – quel mondo inizialmente incomprensibile inizia a essere tragicamente chiaro e, per quanto il fallimento dello Stato gli appaia la verità più amara, avverte con profonda malinconia la mancanza di quei luoghi, quasi fosse un 'mal di Sicilia', una *maladie d'amour* per l'isola, «Donna anche lei: misteriosa, implacabile, vendicativa; e bellissima»[8]. La scelta del genere poliziesco e del giallo[9] , per condurre l'indagine sociale e territoriale, si ripete felicemente nei romanzi a seguire con ambientazione per lo più siciliana. Un'interessante variazione sul tema è il romanzo storico *Il consiglio d'Egitto,* ambientato nella Palermo del XVIII secolo. Pubblicato da Einaudi nel 1963, il romanzo ha la forma dell'apologo, ovvero una sorta di favola allegorica con intento morale il cui protagonista, l'abate Giuseppe Vella, grazie alla sua posizione e alla conoscenza della lingua araba che tutti gli riconoscono, mette a segno una truffa ambiziosa facendo passare una comunissima biografia di Maometto per un testo notarile, destinato a ridisegnare la mappa delle proprietà dei notabili siciliani e quindi ad intaccare privilegi ritenuti intoccabili. Fuori dalla porta dell'aba-

[8] Sciascia L., *Il giorno della civetta*, Milano, RCS Editori con licenza di Adelphi, 2002, p. 132.

[9] Nel 1975 Sciascia ha dedicato un saggio alla genesi del genere poliziesco, *Breve storia del romanzo poliziesco*, edito per Adelphi nel 1998 all'interno della raccolta *Cruciverba*.

te si crea la lunga fila di quanti, attraverso doni corruttivi, sperano di garantirsi una 'traduzione favorevole' dall'arabo, una forzatura del senso che permetta loro di conservare invariato lo *status quo*. L'ambientazione esotica nella Palermo moresca, crocevia di merci e diplomatici, fa da sfondo a questo intrigo locale e internazionale, una sorta di archetipo della corruzione siciliana che intride di fango il mondo della politica sin da tempi immemori.

A far da contraltare all'abate Vella, meschino e opportunista nel voler esercitare la sua smania di potere per conquistare il suo 'posto al sole', c'è l'avvocato Di Blasi, di specchiata fede illuminista che vede nell'operazione del Vella la possibilità di scardinare l'*ancien régime* isolano con una ventata rivoluzionaria. Nel finale, che scorre pacatamente verso un esito ineluttabile, le pagine dedicate all'idealista Di Blasi sono tra le più belle scritte da Sciascia. In esse si respira appieno tutto l'attaccamento dell'autore a un senso profondo, incrollabile, disperato di Giustizia. Il filo teso dell'omertà corre da *Il giorno della civetta* fino a *A ciascuno il suo*, edito da Einaudi nel 1966.

Ancora una volta in Sicilia, ancora una volta un delitto che si vorrebbe far passare per passionale quando passionale non è. Annunciato il misfatto da una lettera anonima, un farmacista viene ucciso con un amico mentre sono a caccia. Si dice fosse un fedifrago impenitente, ma la verità è molto lontana dalla radura dove vengono trovati i corpi. L'intreccio tra mafia e politica è una trama inestricabile. Nelle atmosfere indolenti della controra, tutti sanno e chi non vuol farsene una ragione, è bene che taccia per sempre. Il professor Laurana, investigatore per caso, ha dei suoi principi incrollabili che, in una terra come quella in cui vive, non è lungimirante difendere pubblicamente. Indagando con la meticolosità di un professore di sintassi latina, Laurana intuisce che l'obiettivo delle fucilate non era il farmacista Manno bensì il suo amico, il dottor Roscio e che dietro il duplice omicidio si cela un doppio movente, politico e passionale.

La regola del buon senso, che più d'un amico vorrebbe radicargli in testa, vorrebbe che Laurana si disinteressasse al caso. Ma Laurana è colpevole perché non sa comprendere a fondo come va la vita e questo significa non solo non essere uomini accorti ma forse nemmeno così acuti:

> Paolo Laurana, professore di italiano e latino nel liceo classico del capoluogo, era considerato dagli studenti un tipo curioso ma bravo e dai padri degli studenti un tipo bravo ma curioso. Il termine curioso, nel giudizio dei figli e in quello dei padri, voleva indicare una stranezza che non arrivava alla bizzarria: opaca, greve, quasi mortificata [...] Un uomo onesto, meticoloso, triste; non molto intelligente, e anzi con momenti di positiva ottusità; non privo di quella coscienza di sé, segreta presunzione e vanità,, che gli veniva dall'ambiente della scuola in cui, per preparazione ed umanità si sentiva ed era tanto diverso dai colleghi, e dall'isolamento in cui un uomo, per così dire, di cultura, veniva a trovarsi[10].

Laurana, come già il capitano Bellodi ne *Il giorno della civetta* e l'avvocato Di Blasi de *Il consiglio d'Egitto,* paga con l'isolamento un peccato di coerenza. Sciascia, raccontando la società siciliana in cui il professor Laurana si sente invischiato, sembra guardare lontano con triste lungimiranza, con la sapienza di chi sa che nulla potrà cambiare e purtuttavia non sa farsene una ragione. Nelle sue pagine dolenti, l'autore da una parte riallaccia legami di sangue col 'padre per elezione', Luigi Pirandello, e la sua verità velata: «Per me, io sono colei che mi si crede»[11]; dall'altra, con l'analisi impietosa della Storia di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi»[12]. Negli anni, l'attività di Leonardo Sciascia tiene un passo costante, esprimendosi attraverso saggi, racconti e romanzi. Ne sono un esempio, tra gli altri, i

[10] Sciascia L., *A ciascuno il suo*, Milano, Adelphi, 2004, p. 21.

[11] Pirandello L., *Così è (se vi pare)*, Milano, Mondadori, 1972, p. 482.

[12] Tomasi di Lampedusa, G., *Il gattopardo*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2002, p. 50.

saggi *Pirandello e la Sicilia* (1961), *Morte dell'inquisitore* (1964), *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* (1970) e il romanzo *Il contesto* (1971). *Todo modo*, pubblicato da Einaudi nel 1974, è un romanzo breve, destinato a imporsi per l'estrema accuratezza di un linguaggio ricercato, soppesato, elegante e condito di sottilissima ironia. Siamo sempre in Sicilia, ma lo scenario è quello di un eremo assai singolare, ben protetto da querce da sughero e castagni. L'eremo di Zafer, a guardarlo bene, è più simile a un albergo che a un luogo per monaci romiti e, malgrado vi si diano appuntamento uomini e donne desiderosi di far 'esercizi spirituali', si respira un'aria peccaminosa dove probabilmente la promiscuità del piacere è l'inclinazione più veniale. A farsi largo tra la macchia mediterranea in vista dell'eremo, è un pittore di cui non sapremo mai il nome, alla ricerca di solitudine.

Animato da un'incontrollabile curiosità investigativa, il pittore si troverà a fronteggiare il mefistofelico Don Gaetano, prete armato di amplissima cultura, imprenditore e guida spirituale di politici esausti in cerca di relax e redenzione. L'omicidio di un senatore è l'innesco della narrazione e il motivo per cui la scena viene congelata: nessuno può allontanarsi dall'eremo. Malgrado sul luogo del delitto giunga anche un procuratore per indagare sull'accaduto, è il pittore l'unico vero temuto investigatore sulla scena. Pagina dopo pagina, i dialoghi tra l'artista e il prelato rappresentano un vero e proprio agone, nel quale non si risparmiano colpi e *coup de théâtre,* dove la cultura è l'arma, le parole sono i fendenti. Il finale resta vago e volutamente aperto, quasi l'autore volesse dialogare e indagare direttamente sul lettore scompaginandone ogni previsione. La politica ha rappresentato fino a questo momento, per Sciascia, materia irrinunciabile di indagine nei suoi scritti, sia che volgesse lo sguardo al passato che al presente. E proprio nel 1974 l'autore decide di assumere in prima persona l'impegno per la cosa pubblica. Viene infatti eletto nelle liste del PCI a Palermo ma, pur essendo un

indipendente, uscirà poco tempo dopo dal partito profondamente deluso. L'avventura politica, tuttavia, non solo non cessa, ma ritroviamo Sciascia eletto in parlamento tra le fila del Partito radicale nel 1979. Non vi è dubbio che la sua personale esperienza nell'emiciclo sia in parte un *dejà vu* di quella materia spinosa, ben presente nei suoi romanzi, se, dai banchi, nella seduta del 26 febbraio del 1980, l'Onorevole Sciascia tuona:

> Il controllo, cioè, deve estendersi anche a noi, che stiamo su questi banchi, a coloro che siedono sui banchi del Senato, a coloro che siedono nelle assemblee regionali e nei consigli municipali, non trascurando nemmeno certi funzionari e certi ufficiali che hanno il compito di prevenire e reprimere appunto il fenomeno mafioso[13].

Andrea Camilleri, nel suo *Un onorevole siciliano,* racconta, con la consueta sapienza del narratore, mista allo sguardo del cronista, l'iter di Sciascia dalle dimissioni come consigliere all'elezione come parlamentare, passandone in rassegna gli interventi, la partecipazione alle commissioni, l'attività legislativa. È il maggio del 1978, la repubblica ha appena vissuto la sua stagione più tragica, il barbaro assassinio di Aldo Moro; a caldo, in settembre, Sciascia scrive un libretto per Sellerio, *L'affaire Moro*, una riflessione amara come il fiele sul rapporto uomo e potere che sembra richiamarsi, nei suoi interrogativi laceranti, alla tragedia greca sofoclea. L'anno successivo, eletto come radicale, Sciascia orienta le sue iniziative in aula all'efficientamento della giustizia, alla difesa dei diritti dei detenuti qualsiasi sia la loro colpa; alla razionalizzazione dei poteri delle forze dell'ordine, ai meccanismi anticorruzione e a scardinare le collusioni mafiose. Il tutto pronunciato con una stringatezza e una essenzialità dei concetti che mira a intervenire con precisione chirurgica sul corpo malato dello Stato. Il suo approccio alla questione giustizia è libero, smarcato dagli apparati di partito e profondamente

[13] Camilleri A., *Un onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia*, Milano, Bompiani, 2009, p. 60.

critico, temi vibranti che sono presenti fin dai suoi primissimi scritti e che rendono l'immaginario di Sciascia una delle fonti di ispirazione a cui più attinse la cinematografia del Novecento. Del resto, per lo stesso Sciascia, il cinema è stato il primo amore non meno della lettura, capace di nutrirne l'immaginazione sin da giovane e di accompagnarlo tutta la vita, come leggiamo nella ricostruzione di Matteo Collura:

> Nei paesi della sperduta provincia meridionale, il cinematografo – specie quello americano – è stato una finestra aperta sul mondo, non soltanto una fabbrica di sogni. In questo Sciascia e molti altri scrittori della sua generazione si assomigliano, vengono dalle stesse suggestioni, dai medesimi stupori provati al buio di una sala cinematografica[14].

E ancora:

> Ma oltre ai libri c'era il cinema. Tanto cinema. Sciascia conferma che quello muto specialmente ebbe parte grandissima nella sua infanzia e adolescenza. E chiarisce perentorio (e di questo si deve tener conto se si studia la sua opera): «Per il mio modo di raccontare, di fare il racconto, credo di avere un debito più verso il cinema che verso la letteratura»[15]

Senza dubbio, il sincretismo tra gli intrecci dei suoi romanzi e gli adattamenti filmici contribuì in modo determinante alla fortuna dell'autore tra il grande pubblico. Nel 1968 Damiano Damiani, regista di impegno politico-civile, porta in sala *Il giorno della civetta*, con sceneggiatura cofirmata con lo scrittore, anch'egli politico,

[14] Collura M., *Il maestro di Regalpetra. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, cit., pp. 9-10.

[15] Ivi, p. 66. Nella biografia di Matteo Collura larga parte è riservata al rapporto che l'autore siciliano ebbe sempre e coltivò con il cinema fino ai suoi ultimi giorni di vita. Particolarmente emozionante è il passaggio in cui Collura racconta della proiezione privata di *Nuovo cinema Paradiso* che fu organizzata da Giuseppe Tornatore per Sciascia: «… (predisposta dallo stesso regista, una mattina, in una sala dell'Odeon di Milano) [Sciascia] ne ebbe irrefrenabile commozione; straziante, il suo pianto ininterrotto per la moglie e gli amici che lo accompagnavano» p. 68.

Ugo Pirro. È un film di grande successo, con Franco Nero nei panni del capitano Bellodi e Claudia Cardinale nel ruolo della vedova Nicolosi. La sceneggiatura è libera da condizionamenti, di Sciascia mantiene la tensione narrativa e la denuncia. Per lo sceneggiatore Ugo Pirro è il secondo film tratto dallo stesso autore. L'anno prima, infatti, col regista Elio Petri, Pirro aveva firmato l'adattamento di *A ciascuno il suo*, film intenso con lo straordinario Gian Maria Volontè a interpretare il professor Paolo Laurana, Irene Papas nelle vesti di Luisa Roscio e Salvo Randone per il professor Roscio. Sciascia, nella testimonianza di Ugo Pirro, ha nei confronti di quest'adattamento il distacco di chi ha consapevolezza di cosa comporti il passaggio di codice dalla pagina al grande schermo; rinuncia al controllo e anzi ne accetta il rischio con un tanto di ironia siciliana:

> A settembre, finalmente, inviammo la nostra sceneggiatura a Leonardo Sciascia a Palermo; la risposta arrivò a stretto giro di posta. Lo scrittore ci consigliava di girare il film in Puglia, tanto considerava lontano dal libro e addirittura dal mondo siciliano il nostro testo[16].

Il film sarà premiato per la Miglior Sceneggiatura al Festival di Cannes e farà incetta di premi ai Nastri d'argento per il miglior film, la migliore sceneggiatura, miglior attore protagonista Gian Maria Volonté e Gabriele Ferzetti miglior attore non protagonista. Saranno molte le opere di Sciascia adattate, come *Todo modo* nel 1976 con una straordinaria interpretazione di Volontè; *Una storia semplice* (1991) e *Il consiglio d'Egitto,* entrambi per la regia di Emidio Greco (2002). Lo stesso Sciascia sarà sceneggiatore di progetti per il cinema e la televisione, senza mai tradire la fonte prima di ispirazione, come testimonia il film *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*, per la regia di Florestano Vancini (1972). L'elenco della produzione di Sciascia è ricco e variegato nel

[16] Pirro U., *Soltanto un nome nei titoli di testa. I felici anni Sessanta del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 184-185.

suo dispiegarsi come giornalista, saggista, sceneggiatore, drammaturgo e poeta, ma unico è il blocco granitico del suo impegno come letterato e intellettuale animato dal desiderio profondo di incidere positivamente sulla società, difendere i principi della giustizia, scardinare le metastasi della corruzione e del degrado morale. La voce di Sciascia, condita di amara lungimiranza e inevitabile disincanto, non cede mai a una resa incondizionata, e al contrario assicura sempre, a chi resta in ascolto, l'ultima accorata, intensa, irrinunciabile difesa di un senso innato e arcaico di verità e di giustizia, un atto eroico, costi quel che costi, proprio come nelle pagine di struggente bellezza de *Il consiglio d'Egitto.* Pagine vibranti per intensità, nelle quali l'avvocato Di Blasi, alter ego dell'autore, vittima di tortura, guarda con triste coraggio alla fine dei suoi giorni ma giammai dei suoi ideali:

> 'Questo non deve accadere a un uomo' pensò: e che non sarebbe più accaduto nel mondo illuminato dalla ragione. (E la disperazione avrebbe accompagnato le sue ultime ore di vita se soltanto avesse avuto il presentimento che in quell'avvenire che vedeva luminoso popoli interi si sarebbero votati a torturarne altri; che uomini pieni di cultura e di musica, esemplari nell'amore familiare e rispettosi degli animali, avrebbero distrutto milioni di altri esseri umani: con implacabile metodo, con efferata scienza della tortura; e che persino i più diretti eredi della ragione -avrebbero riportato la questione nel mondo: e non più come elemento del diritto, quale almeno era nel momento in cui la subiva, ma addirittura come elemento dell'esistenza)[17].

Bibliografia d'autore

A ciascuno il suo, Milano: Adelphi, 2004, p. 21.
Cronache scolastiche in *Le parrocchie di Regalpetra*, Adelphi, Milano, 1991.
Il Consiglio d'Egitto, Milano, Adelphi, 2009, pp. 165-166.

[17] Sciascia L., *Il Consiglio d'Egitto,* Milano, Adelphi, 2009, pp. 165-166.

Il giorno della civetta, Milano, RCS Editori con licenza di Adelphi, 2002.
Nel Cinquantenario della morte di Luigi Pirandello, Appendice in Sciascia L., *Pirandello e la Sicilia*, Milano, Adelphi Edizioni, 1996, p. 241.

Bibliografia critica minima e altre opere

Camilleri A., *Un onorevole siciliano. Le interpellanze parlamentari di Leonardo Sciascia*, Milano, Bompiani, 2009, p. 60.
Cavallaro F., *Sciascia maestro geniale ma svogliato*, in "Corriere della Sera", 8 aprile 2007.
Collura M., *Il maestro di Regalpetra. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, Milano, La nave di Teseo, 2019.
Pirandello L., *Così è (se vi pare)*, Milano, Mondadori, 1972, p. 482.
Pirro U., *Soltanto un nome nei titoli di testa. I felici anni Sessanta del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 184-185.
Tomasi di Lampedusa G., *Il gattopardo*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli, 2002, p. 50.

L'iperbole della passione: l'impegno civile di Pasolini nelle arti

Maura Locantore

Il poeta della coscienza civile

«Dal momento in cui lo scrittore ha cessato di essere un testimone dell'universale per divenire una coscienza infelice (all'incirca verso il 1850), il suo primo gesto è stato quello di scegliere l'impegno a livello della forma, assumendo o rifiutando la scrittura del suo passato»[1].

È nel momento in cui la crisi della coscienza borghese, venuta formandosi a partire dalla fine del XVIII secolo, pone lo scrittore in una situazione instabile nei confronti della società, mettendolo di fronte al problema del linguaggio e indurendo la resistenza della scrittura storica, che il concetto moderno di letteratura si cristallizza con tutte le sue contraddizioni e antinomie. Nel "secolo breve" l'artista, infatti, prende coscienza del fatto che la sua opera è ancorata alla necessità individuale di rispondere a una giustificazione, a una occorrenza che cambia in relazione ai fenomeni nuovi che la società provoca negli individui e nella collettività di un dato tempo: dall'ingiustizia sociale alla nascita della civiltà industriale, dalla violenza dei rapporti economici alla guerra, dal riformismo alla rivoluzione, dal fascismo alla seconda guerra mondiale, dall'erotismo all'omosessualità, dalla diffusione dei mass media alla globalizzazione, dalle dittature al populismo.

[1] Barthes R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions du Seuil, 1953, p. 9.

E se il Novecento è stato il secolo davvero plurale che pone gli scrittori in posture differenti tanto rispetto al mezzo linguistico, quanto alle diverse soluzioni di genere e di stile; se è stato il secolo dell'originale, del singolare e del particolare, che sgorga dall'immaginazione senza fili o che emerge dalla massa uniforme dei dettagli, seppur sono ineludibili e presenti con certa imponenza le svolte culturali estranee ai movimenti e nate nella mente di quegli autori che oggi, la maggior parte della critica, definisce maestri, fra di loro indubbiamente vi è Pier Paolo Pasolini.

Si potrebbe partire, allora, tentando di cogliere la circostanza cruciale che genera solitamente le sue (auto)definizioni: l'interrogazione sul mestiere dello scrittore, l'esigenza pressante di spiegare, la dotazione e la mozione a scrivere, la natura e la genesi della sua letterarietà.

Così, per una valorizzazione conoscitiva tendenzialmente integrale degli aspetti molteplici della sua opera, volta a far emergere la costitutiva e sostanziale non classificabilità, che ci pare contrassegnare il suo percorso creativo e la sua opera multiforme, si dovrebbe innanzitutto procedere all'analisi dell'origine e delle condizioni della scelta letteraria.

L'operazione più idonea per accostarci alla sua scrittura è quella di tentare un'analisi della storia o del "magma" della sua formazione, non direttamente della sua forma compiuta; riuscire a individuare esattamente, non isolare bensì soppesare il portato e le influenze della spinta operativa iniziale, di quel bisogno di comunicazione, ancor più della natura di quel bisogno così drammaticamente legato all'esperienza biografica.

La sua opera è un *unicum* nel panorama europeo e, nel suo svolgimento, un *continuum* dove non è possibile recidere o semplicemente dipanare i fili che da una zona rinviano all'altra, continuamente rimescolando le carte per una sorta di sistematica *contaminatio*, ma in funzione di una unità tematica di fondo che garantisce, in qualche

modo, anche una singolare coerenza fra le direzioni stilistiche più diverse. Come rileva Giovanni Giudici nella *Prefazione* alla prima edizione del *corpus* poetico pasoliniano, per la prima volta riunito nella sua interezza da Garzanti:

> non abbagliato dalla modernità […] si preparava a «irrompere» sulle stagnanti acque della nostra letteratura, riversandovi il magma non soltanto della sua opera, ma della sua stessa fisica e fortemente anomala presenza, che fa poi, con quella, un tutt'uno. […] «Irrompere», confermano i dizionari, vuol dire «entrare a forza e impetuosamente», senza stratagemmi e senza maschere, senza chieder permesso, senza aspettare un «avanti», tanto più quando chi entri in tal modo non sia il tipo da poter essere mandato «indietro». Semmai saranno gli altri a doversi fare da parte o, per lo meno, a dover rivedere gli schemi abituali, i criteri del giudizio (del resto quanto mai fluttuanti per un genere, la poesia, dove il rapporto tra utente e testo va soggetto nel tempo a oscillazioni). Ciò per l'opera di Pier Paolo Pasolini, e senza «perdere di vista», come giustamente ha avvertito Zanzotto, quel fondamentale postulato secondo cui Pasolini in fin dei conti non è mai uscito dalla poesia, né ha mai abbandonato l'ambizione di una poesia totale, capace di conglobare tutto in sé[2].

Ancor oggi, a quasi cinquant'anni dalla morte e nel centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini, la valutazione critica della sua personalità e il giudizio sulla sua opera appaiono a volte controversi, spesso divisi fra apologeti e detrattori e, pur nel voler tentare un elenco di tratti formali della sua scrittura, vi è la idea unanime che egli abbia impugnato lo stilo da posizioni non permanenti, dotato di un'autocoscienza non comune, consentendogli di avvertire il pericolo connesso al mestiere, ma di non ripetere una maniera in ossequio alle eventuali attese del lettore.

L'unico punto fermo, l'unico percorso sicuro, peraltro scelto come cifra nella stesura di questo contributo, per interpretare l'affa-

[2] Giudici G., *Pasolini: l'inespresso esistente*, in *Bestemmia. Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1993, pp. IX-XIV.

scinante plurivocità del suo impegno intellettuale nel «libro libero» e nel «corpo della realtà», è la volontà di Pasolini a essere un poeta. Celeberrimo, in proposito, il grido di Moravia durante l'orazione funebre a Roma, il 5 novembre del 1975: «Abbiamo perso prima di tutto un poeta. E poeti non ce ne sono tanti nel mondo, ne nascono tre o quattro soltanto in un secolo. Quando sarà finito questo secolo, Pasolini sarà tra i pochissimi che conteranno come poeta. Il poeta dovrebbe esser sacro». Continua lo scrittore degli *Indifferenti*:

> abbiamo poi perduto anche un romanziere. Il romanziere delle borgate, il romanziere dei ragazzi di vita, della vita violenta» […] «un regista che tutti conoscono no? Pasolini fu la lezione dei giapponesi, fu la lezione del cinema migliore europeo. Ha fatto poi una serie di film alcuni dei quali sono così ispirati a quel suo realismo che io chiamo romanico, cioè un realismo arcaico, un realismo gentile e al tempo stesso misterioso. Altri ispirati ai miti, il mito di Edipo per esempio. Poi ancora al grande suo mito, il mito del sottoproletariato, il quale era portatore, secondo Pasolini, e questo l'ha spiegato in tutti i suoi film e i suoi romanzi, era portatore di una umiltà che potrebbe riportare a una palingenesi del mondo.

Infine abbiamo perduto un saggista, un saggista impegnato e civile:

> benché fosse uno scrittore con dei fermenti decadentistici, benché fosse estremamente raffinato e manieristico, tuttavia aveva un'attenzione per i problemi sociali del suo paese, per lo sviluppo di questo paese. Un'attenzione diciamolo pure patriottica che pochi hanno avuto […] Tutto questo l'Italia l'ha perduto, ha perduto un uomo prezioso che era nel fiore degli anni.

E concludeva rievocando un'immagine di Pasolini per lui particolarmente pregnante:

> Ora io dico: quest'immagine che mi perseguita, di Pasolini che fugge a piedi, è inseguito da qualche cosa che non ha volto e che è quello che l'ha ucciso, è un'immagine emblematica di questo paese.

Cioè un'immagine che deve spingerci a migliorare questo paese come Pasolini stesso avrebbe voluto.

Nelle parole di Moravia, dunque, non c'è forse tutto quello che si poteva dire a metà degli anni Settanta e che si può dire ancora adesso su Pier Paolo Pasolini? L'Italia si è mai accorta di aver perduto un intellettuale contraddittorio ma libero? Ha mai fatto veramente i conti con la perdita del poeta della coscienza civile? Ne ha mai portato veramente il lutto?

Il poeta d'opposizione tra tradizione e tensione sperimentale

«Non credo che la mia poesia si possa chiamare "civile". Non lo è per definizione, in quanto è poesia di opposizione continua, quasi aprioristica, mentre la poesia "civile", come si è intesa e fatta finora, è stata sempre poesia consenziente alle istituzioni, o in opposizione riformistica»[3].

La tensione sperimentale di Pasolini si riconosce costante in un inesauribile confronto con il mondo, in una continua ridefinizione dell'orizzonte storico, politico e sociale: la cultura è in ogni momento presenza nel mondo, intervento nell'attualità, modo per affermare esigenze imprescindibili, di valore universale, che riguardano la realtà nella sua interezza; ma in ogni sua sperimentazione resta un legame con i valori e le possibilità più autentiche della tradizione, una continuità con un passato personale e storico sia rifiutando il metodo dell'avanguardia, sia cercando un rapporto più vitale con la realtà.

Pasolini sembra posseduto da una smania incontenibile di intervenire e di parlare, da un bisogno di esprimersi nei generi più diversi, che risale a una contraddizione da lui vissuta fin dalla giovinezza: da una parte, egli sente il richiamo di una purezza assoluta, di un

[3] Cfr. De Monticelli R., *Non ho campanile dice PPP*, intervista Pier Paolo Pasolini, in "Il Giorno", 16 dicembre 1958.

mondo naturale incontaminato e primigenio, di un'umanità "povera", legata alle tradizioni contadine, a valori "forti", capaci di dare un senso a tutti gli aspetti dell'esistenza, accettati anche da coloro che li trasgrediscono; dall'altra, vive il rapporto con la realtà sotto il segno dell'impurità e dello scandalo, si sente chiamato irresistibilmente a provocare in una contraddizione viscerale che è altresì manifestazione di una disperata vitalità, di una intima forza personale.

Il poeta giunge a sentire sulla sua pelle le trasformazioni più sottili e profonde del tessuto sociale italiano, nel passaggio dalla civiltà contadina a quella del benessere consumistico; in ogni momento la sua partecipazione ai caratteri del presente è totale, assoluta e disperata e sente il bisogno di difendere i diritti della sua passione, di riconoscere il male e il bene che si svelano nello stesso trasformarsi della vita quotidiana. Per questo, egli cerca tutti i mezzi possibili per intervenire, per gridare provocatoriamente il suo rifiuto dell'orrore in cui vede precipitare il mondo luminoso della sua giovinezza: la tragica morte ne fa la vittima e il martire di quell'orrore.

***

Pier Paolo Pasolini nasce a Bologna il 5 marzo 1922 da Carlo Alberto, ufficiale di fanteria di illustre famiglia ravennate, e da Susanna Colussi, insegnante elementare di Casarsa della Delizia in Friuli. Per tutta l'infanzia e l'adolescenza, deve continuamente adattarsi ad ambienti nuovi a causa dei trasferimenti del padre in diverse città del Nord; a Belluno nel 1925 nasce il fratello Guido.

Frequenta il ginnasio a Reggio Emilia, il liceo a Bologna e poi si iscrive alla facoltà di Lettere di Bologna, dove segue i corsi di Roberto Longhi. Nell'estate del 1941, Susanna e i figli vanno come al solito a passare le vacanze a Casarsa, ma senza Carlo Alberto che, con il grado di maggiore, parte per l'Africa Orientale, dove viene fatto prigioniero e rimane internato in un campo fino alla fine della guerra.

Insieme a un gruppo di amici bolognesi – Francesco Leonetti, Roberto Roversi e Luciano Serra- Pier Paolo si propone di fondare una rivista, il cui titolo avrebbe dovuto essere *Eredi* anche se il progetto, tuttavia, non va in porto; dal novembre del 1942 al maggio del 1943 collabora a *Il Setaccio*, rivista della GIL bolognese, con scritti, disegni, acquerelli.

Nel luglio del 1942 esce *Poesie a Casarsa*, un volumetto di versi in friulano, edito a spese del ventenne Pasolini presso la Libreria Antiquaria di Mario Landi a Bologna. Pier Paolo lo dedica al padre, e nell'aprile dell'anno successivo ha la sorprendente gioia letteraria di essere recensito più che favorevolmente dal critico Gianfranco Contini su *Il Corriere del Ticino*. Mentre frequenta ancora l'università, alla fine del 1942, il giovane poeta è costretto a sfollare con la famiglia nel paese materno, Casarsa. Parallelamente alla poesia dialettale, Pasolini sperimenta molto presto la poesia in lingua, con una serie di testi scritti tra il 1943 e il 1949, ma pubblicati soltanto nel 1958 nel volume *L'usignolo della Chiesa Cattolica* (a parte restano le poesie dei *Diari*).

Per pochi giorni, ai primi di settembre del 1943 Pasolini va sotto le armi a Livorno. L'8 settembre scappa, attraversa mezza Italia per rifugiarsi in Friuli e, in questa occasione, perde alcuni brevi capitoli su Carrà, De Pisis e Morandi, materiale preparatorio per una tesi in Storia dell'arte. Il fratello Guido, nel giugno del 1944, raggiunge i partigiani della brigata Osoppo-Friuli sui monti della Carnia e, poi, dei Comunisti legati ai reparti di Tito lo trucideranno insieme ai suoi compagni, presumibilmente il 10 febbraio del '45, anche se la famiglia ne apprende la morte molto più tardi.

Casarsa sta diventando sempre più pericolosa perché è uno snodo ferroviario importante che viene preso di mira frequentemente dai bombardamenti e così la famiglia decide di trasferirsi nella frazione di Versuta: lì nel settembre, madre e figlio organizzano una piccola scuola privata gratuita, dove Susanna insegna ai bambini

delle elementari, mentre Pier Paolo tiene le lezioni per gli studenti che non possono raggiungere le scuole di Pordenone o il ginnasio di Udine.

Pasolini e alcuni giovani friulani suoi amici fondano il 18 febbraio 1945 l'*Academiuta di lenga furlana* e nel novembre del '45 Pasolini si laurea a pieni voti in Lettere a Bologna con una tesi sulla lirica pascoliana e con relatore il professor Carlo Calcaterra.

Al 1947 è databile l'iscrizione di Pasolini al PCI; dal 1947 al 1949 insegna in una scuola media a Valvasone e collabora ai quaderni internazionali di *Poesia*, diretti da Enrico Falqui; scrive per parecchi giornali locali e nazionali, continua l'esercizio poetico e stende dei murali in lingua e in dialetto di contenuto apertamente o metaforicamente politico per e con i compagni della sezione comunista di San Giovanni di Casarsa, di cui è diventato segretario (primavera-estate 1949).

Una denuncia per corruzione di minori e atti osceni in luogo pubblico scatena a Casarsa il primo scandalo: il poeta è sospeso dall'insegnamento e il PCI lo espelle per indegnità morale e politica; ai primi di gennaio del 1950, Pasolini parte per Roma con la madre; i primi anni nella Capitale sono molto difficili, va a vivere in borgata e per due anni è un disoccupato disperato.

Collabora alla rivista *Botteghe oscure*, diventando amico di Giorgio Bassani, che la dirige, e a molti quotidiani romani con elzeviri, scritti critici e racconti. Tra il 1950 e il 1951 recensisce i libri di poeti che diventeranno poi suoi grandi amici, Penna, Bertolucci e Caproni e, per intercessione del poeta dialettale Vittorio Clemente, riesce a ottenere nel 1951 un posto di insegnante in una scuola media privata di Ciampino, vicino a Roma.

Mentre il suo nome compare sempre più spesso sui principali giornali del Paese e sulle riviste letterarie, grazie a Bassani Pasolini comincia a scrivere per il cinema. Alla fine del 1952 esce il ponderoso lavoro sulla poesia dialettale del Novecento, che ottiene consensi

unanimi, dopodiché Pasolini lascia l'insegnamento e si stabilisce nel 1954 a Monteverde Vecchio. In quello stesso anno, dopo essere passata per le scrivanie di editori come Bompiani e Vallecchi, viene pubblicata da Sansoni, nella collezione di *Paragone*, la raccolta di poesie friulane *La meglio gioventù*.

Nel 1955, Livio Garzanti edita *Ragazzi di vita* e il romanzo innesca un acceso dibattito: l'autore e l'editore vengono denunciati per oscenità, al processo, svoltosi nel 1956, testimoniano a favore dello scrittore Carlo Bo e Giuseppe Ungaretti invia al giudice una calda lettera dove dichiara che il romanzo è uno dei migliori apparsi in Italia in quegli anni e, così, si arriva all'assoluzione «perché il fatto non costituisce reato».

Sempre nel 1955 esce l'antologia della poesia popolare *Canzoniere italiano* e nel maggio Francesco Leonetti, Roberto Roversi, Angelo Romanò, Franco Fortini e Pier Paolo Pasolini danno alle stampe a Bologna il primo numero di *Officina*, fascicolo bimestrale di poesia (la rivista avrà vita fino al 1959) e iniziano altre collaborazioni alla rivista *Nuovi Argomenti* (dal 1955) e al settimanale politico-letterario *Il Punto* (dal 1956 al 1958, soprattutto con recensioni).

Le ceneri di Gramsci, edito nel 1957, ottiene il premio Viareggio ex aequo con il volume *Poesie* di Sandro Penna. Si disse che era il più bel libro di versi di quel decennio, e Italo Calvino riteneva che la lirica che dà il titolo all'opera aprisse una nuova epoca della poesia italiana: «Anche quasi tutte le poesie delle *Ceneri di Gramsci* hanno come ambiente e paesaggio Roma. Però questo motivo e meno centrale. Forse avrei potuto scriverle anche in altre città, con dei cambiamenti puramente esterni»[4].

Con Sergio Citti nel 1957 lo scrittore sviluppa i dialoghi in romanesco per il film *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini e i lavori per il cinema si fanno sempre più frequenti, ma l'autore non abbandona

[4] Cfr. Accrocca E. F., *Che cosa fanno gli scrittori italiani. Dieci domande a Pier Paolo Pasolini*, in «La Fiera Letteraria», 30 giugno 1957.

la narrativa. Nel 1959 Pasolini pubblica *Una vita violenta* e riassume il suo secondo romanzo:

> La storia di Tommasino Puzzilli è una introversione dovuta al fatto che si tratta di un ragazzo non bello, non forte e non sano: un debole, insomma, che deve per forza essere un forte, in un mondo dove ciò è obbligatorio. Egli cerca dunque continuamente di affermarsi: e si sa dove si va a finire per questa strada: alla pseudo-forza della delinquenza, del cinismo... Bene o male, alla fine, questa spinta "ad affermarsi", "ad esistere, questa sgangherata energia vitale, si illumina di qualche confusa luce morale[5].

Continuano gli interventi sui giornali; per un breve periodo nel 1959-60 Pasolini recensisce film per la rivista *Il Reporter;* invia contributi a *L'Europa letteraria* di Vigorelli e tiene una rubrica di corrispondenza con i lettori di *Vie nuove* (fino al 1965). Tra il dicembre del 1960 e il gennaio del 1961, fa un viaggio in India con Elsa Morante e Alberto Moravia, di cui pubblicherà le sue «impressioni di viaggio» prima sul quotidiano *Il Giorno* e poi nel volume *L'odore dell'India* (1962).

Pasolini esordisce nel cinema come regista tra il 1960 e1961: *Accattone* è presentato a Venezia nel settembre del 1961:

> A dir il vero, era molto che pensavo di fare un film. Idea con radici molto lontane. Da ragazzo a Bologna amavo il cinema almeno come Pietro Bianchi. E devo dire, a distanza di anni, che i films di Charlot, di Dreyer, di Eisenstein hanno avuto in sostanza più influenza sul mio gusto, e sul mio stile che il contemporaneo apprendistato letterario […] in questo ultimo periodo, ci sono stati dei motivi immediati: una specie di rabbioso capriccio, nei confronti di registi e produttori (*La notte brava*, *Morte di un amico*), il desiderio di veder realizzati fatti, persone, scene, proprio come io, scrivendo, li vedo. Questa mia ripicca si è trasformata poi in una specie di vera e propria ispirazione, che in questi ultimi mesi non mi ha dato più pace[6].

[5] Si veda Pasolini P. P., *Il metodo di lavoro*, in Appendici a *Ragazzi di Vita*, Torino, Einaudi, 1972; già in «Città aperta», 7-8 aprile-maggio 1958.

[6] Pasolini P. P., *Il 4 ottobre*, in "Il Giorno", 16 ottobre 1960.

Già in *Accattone* ad attori non professionisti (il protagonista Franco Citti, fratello di Sergio, e i suoi amici, trovati tutti in borgata) il regista affianca i suoi amici intellettuali (Elsa Morante, Adele Cambria). Nel 1961 il libro di poesie *La religione del mio tempo* ottiene il premio Chianciano. Nel maggio del 1962 esce, presso l'editore Garzanti, *Il sogno di una cosa*, un romanzo che racconta il Friuli e la sua gente, cominciato quattordici anni prima a Casarsa.

Dal 1961 Pasolini gira quasi un film all'anno: *Mamma Roma*, 1962; *La ricotta*, episodio di *RoGoPaG*, 1963; *La rabbia*, parte prima, 1963; *Comizi d'amore*, 1964; *Sopralluoghi in Palestina*, 1964; *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964; *Uccellacci e uccellini*, 1966; *La terra vista dalla luna*, episodio di *Le streghe*, 1966; *Edipo R*e, 1967; *Che cosa sono le nuvole*?, episodio di *Capriccio all'italiana*, 1968; *Appunti per un film sull'India*, 1968; *Teorema*, 1968; *La sequenza del fiore di carta*, episodio di *Amore e rabbia*, 1969; *Porcile*, 1969; *Medea*, 1969; *Appunti per un'Orestiade africana*, 1970; *Le mura di Sana'a*, 1970; la "trilogia della vita" o dell'eros": *Il Decameron*, 1971; *I racconti di Canterbury*, 1972; *Il fiore delle Mille e una notte*, 1974; e infine *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

Sono diverse le urgenze che convincono Pasolini a passare dalla superficie della pagina letteraria al volume del set cinematografico: si trattava di porsi al di là dell'astrazione simbolica del linguaggio scritto-parlato, in modo da vivere attraverso il cinema un'esperienza fisica della realtà. L'esigenza di cinema interessa l'individuazione e la pratica di un mezzo di riproduzione della realtà, dell'azione e della vita, assunte come linguaggio. Il cinema, infatti, lavora e investe direttamente la vita, il linguaggio vivente dell'azione, della presenza fisica, della fisionomia, del comportamento, del costume, della ritualità, ed anche, infine, della lingua scritto-parlata. Il film è residuo, resto della pratica concreta di questo linguaggio, di queste presenze, delle relazioni e dei contratti che si sono dati nel tempo

e nell'occasione irripetibile del set, è testimonianza di qualcosa di visto, udito e desiderato dal corpo del regista.

Intento nell'impresa di far emergere la cultura dall'intero vivere, Pier Paolo scopre, attraverso il suo cinema di poesia, con il linguaggio e i sintagmi viventi dei corpi-attori e la fisicità onirica dei corpi sui quali la storia si iscrive, una sorta di codice inespresso e inconscio tramite il quale nella vita quotidiana riconosciamo la nostra esperienza del mondo; si rende così visibile una varietà di pratiche afasiche e segrete, uno spazio etnologico, primitivo, e nascosto alle nostre società illuminate.

Nonostante l'evidente intensità di lavoro che richiedono i film, lo scrittore continua la sua attività letteraria: la produzione poetica pasoliniana, nata fra il 1961 e il 1964, viene raccolta nel volume *Poesia in forma di rosa*:

> Il libro ha la forma interna, anche se non esterna, di un diario, e racconta, punto per punto, i progressi del mio pensiero e del mio umore in questi anni. Se avessi fatto un'opera di memoria, avrei cercato di sintetizzare e livellare le esperienze che han formato la mia vita. Ma facendo un diario, mi son rappresentato volta a volta completamente immerso nel pensiero o nel rumore in cui mi trovavo scrivendo. È la forma diaristica del libro quella che fa sì che le contraddizioni vengano rese estreme, mai conciliate, mai smussate, se non alla fine del libro. Alla fine del libro, il lettore sente che esso chiudeva una specie di rabbia distruttrice, uno scoraggiamento che diventa passione di demolire certe idee fisse e punti fermi degli anni Cinquanta, anzi addirittura una vera e propria abiura. Ma questa abiura va letta come si legge una poesia[7].

Nel 1964, una pesante polemica sulla lingua, aperta da Pasolini, si protrae per mesi, con interventi di Moravia, Eco, Barbato, Citati e nel '65, in occasione del Festival di Pesaro, ai cui dibattiti partecipano semiologi e studiosi italiani e stranieri (tra cui Roland Bar-

[7] Camon F., *Intervista a Pasolini* in *Il mestiere dello scrittore. Conversazioni critiche*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 81-108.

thes), si discute sul linguaggio del cinema e Pasolini fa un'ampia relazione sul «cinema di poesia»: nel volume *Empirismo eretico*, pubblicato nel 1972, sono raccolti molti degli studi sulla lingua e sul cinema risalenti anche a questo periodo.

Nell'autunno del 1965 Livio Garzanti accetta la proposta di Moravia, Pasolini e Carocci di pubblicare *Nuovi Argomenti* rinnovato, e la rivista prende quota per merito di varie iniziative culturali avviate dai nuovi direttori e, sempre nel '65 esce *Alì dagli occhi azzurri*, volume che raccoglie sceneggiature come *Accattone*, *Mamma Roma*, *La ricotta* oltre a racconti di ambiente romano e abbozzi di romanzi.

Un'emorragia da ulcera nel marzo del 1966 costringe Pasolini a letto; durante la convalescenza scrive sei tragedie in versi (sulle quali lavorerà in seguito, con modifiche e aggiornamenti; solo *Calderón* uscirà in volume col suo *imprimatur*) e il primo abbozzo di *Teorema*.

Nell'ottobre del 1966 il Festival di New York ospita i film *Accattone* e *Uccellacci e uccellini* e Pasolini fa il suo primo viaggio in America. Sta lavorando intorno al progetto del film su San Paolo e, suggestionato dall'ambiente e dal popolo americano, medita di trasferire l'azione da Roma a New York, situandola nell'attualità ma senza cambiare la storia, ma il film tuttavia non verrà realizzato.

Dopo gli scontri sui viali di Valle Giulia fra studenti universitari e polizia (marzo 1968), Pasolini scrive un *pamphlet* in versi, destinato a *Nuovi Argomenti*, in cui simpatizza con i poliziotti, identificati come i veri proletari. Viene pubblicato mutilo su *L'Espresso* e sul contenuto di questa poesia – il cui titolo completo è *Il Pci ai giovani!* – si scatena una polemica forse non ancora risolta.

I riflessi di questa polemica si ritroveranno nella rubrica *Il caos* – che Pasolini tiene sul settimanale *Tempo* dal 6 agosto di quell'anno fino al gennaio 1970 – dove risponde ai lettori, invia diari di viaggio, pubblica soggetti, recensisce libri, indirizza una lettera al Presidente della Repubblica.

Nel 1967 Pasolini ha girato *Edipo Re*:

> Nel periodo in cui ho deciso di fare Edipo stavo pensando a un altro film, Teorema. Il tema dell'incesto, presente anche in Teorema (ma solo alluso e sottinteso), mi ha riportato alla tragedia di Sofocle. Si può dire che le due sceneggiature sono nate insieme, ma per ragioni tecniche mi sono dedicato per prima cosa alla realizzazione dell'Edipo.

Nel numero di gennaio-marzo di *Nuovi Argomenti* esce uno scritto intitolato *Manifesto per un nuovo teatro* (Pasolini definisce il nuovo teatro «teatro di parola») e nel novembre, a Torino, lo scrittore tenta l'esperienza di regista teatrale portando in scena una delle sue tragedie, *Orgia*; gli interpreti sono Laura Betti, Luigi Mezzanotte e Nelide Giammarco.

Nel '69 Pasolini gira un film "difficile", *Porcile*, che vede alternarsi due storie. Da una parte, in Germania, la vicenda di un ragazzo figlio di un industriale, che per una atipica anomalia sessuale raggiunge l'orgasmo solo avendo dei rapporti con maiali; dall'altra, un caso di cannibalismo che viene punito con la legge del contrappasso. «Come nel primo episodio si vede come la società divora il figlio disubbidiente, così essa divora anche il figlio che non è né disubbidiente né ubbidiente»; già nel 1968 è stato presentato a Maria Callas il progetto di Pasolini per un film sulla figura mitica di Medea.

Le riprese avvengono nella primavera del 1969:

> Ho pensato subito a Medea sapendo che il personaggio sarebbe stata lei. Delle volte scrivo la sceneggiatura senza sapere chi sarà l'attore. In questo caso sapevo che sarebbe stata lei e quindi ho sempre calibrato la mia sceneggiatura in funzione della Callas. Quindi ha contato molto nella creazione del personaggio... Cioè, questa barbarie che è sprofondata dentro di lei, che vien fuori nei suoi occhi, nei suoi lineamenti, ma non si manifesta direttamente, anzi, la superficie è quasi levigata, insomma i dieci anni passati a Corinto, sarebbero un po' la vita della Callas. Lei viene fuori da un mondo contadino, greco, agrario, e poi si è educata per una civiltà

borghese. Quindi in un certo senso ho cercato di concentrare nel suo personaggio quello che è lei, nella sua totalità complessa[8].

Una torre medievale (situata nel viterbese) scoperta al tempo delle riprese per Il Vangelo – sul fiume che scorre nel canalone sottostante è stata girata la scena del battesimo di Gesù – era il sogno di Pasolini, e nel novembre del 1970 egli riesce ad acquistarla. Vi si rifugerà spesso, in completa solitudine, e oltre a scrivere in quel posto magico e fosco la maggior parte del romanzo incompiuto *Petrolio*, riprende in mano i suoi «materiali misti» e ritrae Maria Callas, Andrea Zanzotto, Ninetto Davoli.

All'inizio del 1971 realizza, insieme a militanti di Lotta continua, il documentario *12 dicembre* e lavora a *Trasumanar e organizzar* che è l'ultimo libro di poesie in lingua edito da Pasolini (aprile 1971). Nel 1975 esce un volume che raccoglie due cicli di poesie friulane, *La meglio gioventù*, già pubblicato, e l'inedito *Seconda forma de "La meglio gioventù"*, scritto nel 1974.

Su *Il Giorno* del 3 giugno 1971 lo scrittore pubblica la "descrizione" di *Trasumanar e organizzar*, parlando di sé in terza persona e afferma tra l'altro:

La nostalgia per un modo di essere che appartiene al passato (e che talvolta dà a Pasolini quasi un timido e sgraziato furore reazionario) e che non si restaurerà mai più, per una definitiva vittoria del male, si trasforma in una specie di pietà cosmica per quei giovani fratelli destinati a vivere esistenzialmente, fin da ora, dei valori nuovi che a Pasolini sembrano intollerabili. E pare che egli si auguri che dalla tragedia dovuta al fallimento del Movimento Studentesco nasca una nuova figura di "figlio", che riabbia miracolosamente le antiche caratteristiche dell'umiltà, dell'ubbidienza, della ribellione non aggressiva, dell'ansia di sapere, della grazia legata alla gioventù magari anche come peccato di rassegnazione o sensualità o spensieratezza, della forza rivoluzionaria ma non trionfalistica.

[8] Pasolini P. P., *Il sogno del centauro,* in *Saggi sulla politica e sulla società,* a cura di Siti W. e De Laude S., Milano, Mondadori, 1999, pp.1504-1506.

Nel gennaio del 1973 è iniziata la collaborazione al *Corriere della Sera*, "scandalosa" perché entra in tutte le questioni scottanti, affrontando sia la funzione della Chiesa in Italia sia il rapporto fra il potere e il popolo: *La prima vera rivoluzione di destra*; *Previsione della vittoria al referendum*; *Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia*; *Il romanzo delle stragi*; *Il coito, l'aborto, la falsa tolleranza del potere, il conformismo dei progressisti*; *Il genocidio*, sono alcuni dei titoli degli articoli presenti in *Scritti corsari*, volume che raccoglie gli interventi pubblicati sia sul quotidiano milanese sia su altri periodici negli stessi anni.

Quando essi uscirono, li accompagnò un'aria di scandalo come se quella voce solitaria volesse soltanto sbalordire o fosse in preda a discutibili nostalgie. Al disorientamento dei conservatori si unirono le reazioni negative della sinistra, che accusò Pasolini di irrazionalismo e di estetismo: il Processo, le lucciole, il Palazzo, le grandi metafore portate a notorietà nazionale ed entrate nel linguaggio comune, sono immutabilmente vive e Pasolini andava esprimendo nelle sue roventi requisitorie che: «Per capire i cambiamenti della gente, bisogna amarla. Io, questa gente italiana, l'ho amata: sia al di fuori degli schemi del potere (anzi, in opposizione disperata ad essi), sia al di fuori degli schemi populistici e umanitari»[9].

Sul banco degli imputati salivano così, come responsabili delle mutazioni e del degrado, la classe politica da decenni al governo, le ambigue seduzioni del consumismo, la televisione con il suo orrendo valore carismatico, la sempre più palese ansia di conformismo e le mistificazioni rinunciatarie di tanti intellettuali.

Nel 1975 Pasolini consegna all'editore Einaudi un testo, definito dall'autore "documento", intitolato *La Divina Mimesis*:

> E un'idea che risale al 1963, ma finora non sono riuscito a trovare la chiave giusta. Volevo fare qualcosa di ribollente e magmatico, ne è uscito qualcosa di poetico come *Le ceneri di Gramsci*, anche se in

[9] Pasolini P. P., *Il vuoto del potere* in "Corriere della Sera", 1° febbraio 1975.

prosa. Per questo pubblico i primi due canti: a un Inferno medievale con le vecchie pene si contrappone un Inferno neocapitalistico. Ma siamo, per il momento, al "mezzo del cammin di nostra vita", all'incontro con le tre fiere […][10].

Nei giorni immediatamente precedenti alla morte, Pasolini fa un viaggio in Svezia, e poi va a Parigi per curare l'edizione francese di *Salò*. In un'intervista rilasciata in Svezia, il 30 ottobre 1975, c'è un passo dove fa il punto sulla sua produzione filmica, proponendo la sua chiave di lettura:

Io nella mia carriera di regista ho avuto almeno tre fasi: una prima fase comprende quelli che Gramsci avrebbe chiamato film di carattere nazional-popolare, quindi abbastanza semplici, abbastanza abbordabili al pubblico, e fondamentalmente epici, da *Accattone* al *Vangelo secondo Matteo*; poi in Italia si sono avuti i primi avvertimenti di quella che sarebbe stata la società del benessere e quindi la seconda rivoluzione industriale; a questo punto si è conosciuta in Italia quella che si chiama la cultura di massa è [...] è a questo punto che io mi sono in parte spaventato e inalberato e non ho più voluto continuare a far dei film semplici, popolari, perché altrimenti sarebbero stati in un certo senso manipolati, mercificati e sfruttati dalla civiltà di massa.
E a quel punto ho fatto dei film più difficili, cioè ho cominciato con *Uccellacci e uccellini*, *l'Edipo Re*, *Teorema*, *Porcile*, *Medea*, insomma un gruppo di film più aristocratici e difficili, tali insomma che erano difficilmente sfruttabili, ecc.
Poi ho fatto questo gruppo che io chiamo "trilogia della vita", cioè i film sulla fisicità umana e sul sesso. Questi sono film abbastanza facili, e io li ho fatti per opporre al presente consumistico un passato recentissimo dove il corpo umano e i rapporti umani erano ancora reali, benché arcaici, benché preistorici, benché rozzi, però tuttavia erano reali, e opponevano questa realtà all'irrealtà della civiltà consumistica. Ma anche questi film sono stati in un certo senso superati, resi vecchi dalla tolleranza della civiltà dei consumi. Lì io facevo

[10] Mondo L., *Poesie, prose e un nuovo film in cantiere. Pasolini ricomincia*, in "La Stampa", 10 gennaio 1975.

> una battaglia per la libertà sessuale che era una battaglia di alcuni anni fa, una battaglia dei progressisti di dieci, venti anni fa. In realtà il consumismo è andato molto più avanti, cioè ha concesso lui stesso quella tolleranza per cui noi combattevamo, sfruttando magari le nostre idee e in un certo senso, quindi, annullandoci. Ecco perché io dico: a questo punto abiuro dalla trilogia della vita che era una nuova fase diciamo così di carattere popolare, semplice.

La notte tra il primo e il 2 novembre 1975, Pier Paolo Pasolini muore assassinato in uno spiazzo polveroso e abbandonato all'Idroscalo di Ostia, porto di Roma.

«Un'imperterrita dichiarazione di amore»

Pasolini è pensatore e pedagogo, leader anomalo e carismatico che congiunge all'istinto poetico una compresente carica di pensiero e di ingaggio: il *poeta Pasolini* esiste dunque compiutamente *nell'intellettuale Pasolini*. Dai lustri bolognesi e poi friulani, fino ai controversi anni Settanta, percorre l'abisso della ricerca compulsiva di una parola poetica che sappia raccontare reale e personale, sottraendoli alla provvisorietà e cantandone l'incanto con l'assolutezza del Verbo: la lingua poetica si fa strumento di una passione ideologica inesausta; essa non è meramente testo, ma indice vivido di un impegno che trascende il testo.

L'opera pasoliniana non teme di trasgredire, non cela il suo protagonista e, piuttosto, interpreta fieramente lo scandalo dell'intelligenza. Non si confina in un'idea immutabile di poesia ma, pur variandola, non smette di viverla attivamente: se nel primo Pasolini le parole sono azioni in se stesse, in quanto segni fatti musica, l'ultimo Pasolini ne fa documenti essenziali dell'azione.

Da bulimico consumatore di spunti, piega le fogge della poesia a proteiformi cimenti, producendo una eterogeneità di modi e di stili avversi anche ai più sofisticati grimaldelli della critica che, comunque, rivelano tutti una tensione sperimentale perenne, perché è la

scrittura poetica la dimensione creativa prediletta dall'artista Pasolini, luogo dell'assoluto dove ogni asserzione diviene verità e il privato può presentarsi come universale; tensione cui vanno ricondotti tutti i suoi esperimenti, linguistici, iconici, espressivi. Tanto quanto, la sua originalità di pensatore si rivela lungo tutto l'arco della sua opera saggistica, letteraria, giornalistica, cinematografica con esiti che spesso trascendono le accezioni correnti degli stili, essendo tutti vivificati da un'intenzione altamente soggettiva.

Per la sua analisi-interpretazione, l'autore ha usato in maniera spregiudicata gli strumenti più disparati: la semiologia, la psicoanalisi, la sociologia critica, l'antropologia, il marxismo; ma non si considerava un semiologo, né uno psicoanalista, né un sociologo, né un antropologo, né un marxista ortodosso, né un politico e tantomeno un giornalista di professione, bensì semplicemente un poeta, uno scrittore che, mediante gli strumenti culturali a sua disposizione, si sforzava di scomporre, di conoscere e di capire la società in cui viveva e i problemi che lo coinvolgevano direttamente come uomo.

Contro il dominio dell'inautentico, Pasolini ha cercato ossessivamente, in maniera maniacale, la verità, l'autenticità delle cose e dei fenomeni sociali, politici e culturali, e in questa sua continua ricerca egli si è negato come intellettuale affermato, sacrificandosi e ponendo la propria autorevolezza e/o la propria autorità al servizio degli interessi generali e scegliendo di vivere le sue contraddizioni fino alle estreme conseguenze, senza nascondersi: ha demistificato e dissacrato i modelli e gli istituti dominanti, ma ha avuto una concezione sacrale dei valori: della religione, della vita, della democrazia, della cultura.

Pasolini guarda, dunque, oltre i falsi miti e, al di là delle esasperazioni, lancia un allarme assai preciso, ma soprattutto per lui umanamente sofferto: un lamento apocalittico sulla degenerazione della propria epoca, in un tempo, che cancella impietosamente dal mondo

la bellezza, di un declino senza sacro e senza speranza. Eppure, Pasolini non smette in questi anni di operare, come vero "educatore di massa", dilatando la sua azione nella società civile come una voce che, inquietando, risveglia. E lo fa nella convinzione che sia necessario realizzare un'opposizione e una conversione degli individui e delle istituzioni: al bivio tra emarginazione totale e integrazione con il sistema, il poeta si interroga sul suo ruolo nella società ed è, sulle pagine della rubrica del *Tempo*, in dialogo diretto con i lettori, che precisa una consapevolezza che ormai ha ben chiara: egli non è più investito della responsabilità di essere la guida spirituale dell'aristocrazia operaia e anche della borghesia colta.

Tuttavia, Pasolini non pensa di cedere al ricatto del sistema, non vuole allinearsi meccanicamente con le regole del neocapitalismo, ma nemmeno rinunciare all'azione per l'inerzia, costringendosi come un «reietto, relegato nel ghetto dove stanno i poeti» e seppur consapevole di essere solo, non ama questa solitudine: «Io non sono un qualunquista, e non amo neanche quella che (ipocritamente) si chiama posizione indipendente. Se sono indipendente, lo sono con rabbia, dolore e umiliazione: non aprioristicamente, con la calma dei forti, ma per forza. [...] Il mio non è qualunquismo né indipendenza: è solitudine»[11].

E ancora su *Paese Sera* la coscienza di essere rimasto in uno stato di isolamento:

> Il mondo della cultura – in cui io vivo per una vocazione letteraria, che si rivela ogni giorno più estranea a tale società e a tale mondo – è il luogo deputato della stupidita, della viltà e della meschinità. Non posso accettare nulla del mondo dove vivo: non solo gli apparati del centralismo statale, – burocrazia, magistratura, esercito, scuola, e il resto – ma nemmeno le sue minoranze colte. Nella fattispecie, sono assolutamente estraneo al momento della cultura attuale. Sono sordo all'eversione puramente verbale delle istituzio-

[11] Pasolini P.P., *Nessun patto e patteggiamento*, in *I dialoghi*, a cura di Ferretti G. C., Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 459.

> ni dello establishment, che non dicono nulla su chi le opera, e sono sordo al revanscismo puristico e neo-letterario. Diciamolo pure, sono rimasto isolato, a ingiallire con me stesso e la mia ripugnanza a parlare sia di impegno che di disimpegno[12].

Ma ancora una volta è il richiamo della tensione educativa a prevalere, quella del *praeceptor* pubblico che, proprio per innestare nell'impossibile del presente la sua parola e costretto ad accettare una certa compromissione con quanto di peggio c'è in esso.

Alla passività Pasolini sceglie allora la rabbia, quell'unica rabbia disperata e autentica, che resta all'Italia, una rabbia non catalogabile e non rivoluzionaria, una rabbia che è insieme solitudine, amore, timidezza, incontinenza, libertà, paura, genio.

Bibliografia d'autore

Il caos, Milano, Garzanti, 2015.

Interviste corsare sulla politica e sulla vita (1955-1975), a cura di Gulinucci M., Roma, Liberal Atlantide Editoriale, Roma, 1995.

Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965, a cura di Ferretti G. C., Roma, Editori Riuniti, 1996.

Per il cinema, a cura di Siti W. e Zabagli F., Milano, I Meridiani, Mondadori, 2001.

Polemica politica potere. Conversazioni con Gideon Bachmann, a cura di Costantini R., Milano, Chiarelettere, 2015.

Romanzi e racconti, a cura di Siti W. e De Laude S., Milano, I Meridiani, Mondadori**,** 1998**.**

Saggi sulla letteratura e sull'arte, a cura di Siti W. e De Laude S., Milano, I Meridiani, Mondadori, 1999.

Saggi sulla politica e sulla società, a cura di Siti W. e De Laude S., Milano, I Meridiani, Mondadori, 1999.

[12] Pasolini P.P., *L'America di Pasolini* in "Paese Sera", 18 novembre 1966; poi pubblicato modificato in *Empirismo eretico* con il titolo *Guerra civile*, ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Siti W., De Laude S., I, Milano, Mondadori, 1999, p. 1438.

Teatro, a cura di Siti W. e De Laude S., Milano, I Meridiani, Mondadori, 2001.
Tutte le poesie, a cura di Siti W., 2 voll., Milano, I Meridiani, Mondadori, 2015.
Un paese di «temporali e di primule, a cura di Naldini N., Parma, Guanda, 2015.
Vita attraverso le lettere, a cura di Naldini N., Torino, Einaudi, 1994.

Bibliografia critica minima

Bellezza D., *Morte di Pasolini*, Milano, Mondadori, 1981.
De Ceccatty R., *Pier Paolo Pasolini*, Paris, Gallimard, 2005.
Halliday J., *Pasolini su Pasolini. Conversazione con Jon Halliday*, Parma, Guanda, 2014.
Naldini N., *Breve vita di Pasolini*, Parma, Guanda, 2015.
Naldini N., *Pasolini, una vita*, Albaredo d'Adige, Tamellini, 2014.
Paris R., *Pasolini. Ragazzo a vita*, Roma, Elliot, 2015.
Santato G., *Pier Paolo Pasolini: l'opera*, Vicenza, Neri Pozza, 1987.
Schwartz B.D., *Pasolini requiem*, Milano, La Nave di Teseo, 2020.
Siciliano E., *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2015.

Conflitti, guerre e libertà: il mondo salvato dalle donne e dai ragazzini di Elsa Morante

Daniela De Liso

Elsa Morante non è una scrittrice di guerre e conflitti[1]. Mentre in Italia imperversa il neorealismo, non si appassiona né ai temi partigiani, né alle saghe ebraiche, né alle cronache di guerra. Tuttavia, è impossibile essere scrittori nel secondo dopoguerra e lasciare completamente fuori dalle proprie pagine un evento storico che, distruggendolo, ha cambiato inesorabilmente il mondo. Perciò, a suo modo, anche Elsa Morante fa entrare nella sua scrittura policroma il conflitto tra guerra e pace, tra libertà e nazifascismo, tra bene e male.

La vocazione narrativa di Morante è, secondo le migliori tradizioni, assai precoce, come lei stessa dichiarerà negli anni Sessanta:

> […] la mia intenzione di fare la scrittrice nacque, si può dire, insieme a me, e fu attraverso i miei primi tentativi letterari che imparai, in casa, l'alfabeto. Nello scrivere mi rivolgevo, naturalmente, alle persone mie simili, e perciò, fino all'età di quindici anni circa, scrissi esclusivamente favole e poesie per i bambini[2].

[1] Per una biobibliografia morantiana si vedano almeno: *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante,* a cura di G. Zagra e S. Buttò, Roma, Colombo, 2006; Sgorlon C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 2012; Rosa G., *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013; Bernabò G., *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2016; Zagra G., *La tela favolosa: carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante,* Roma, Carocci, 2019; Porciani E., *Nel laboratorio della finzione: modi narrativi e memoria poietica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Editrice, 2019; Dedola R., *Elsa Morante: l'incantatrice,* Torino, Lindau, 2002; Lizzi E., *Oltre la storia: percorso nell'opera di Elsa Morante*, Roma, Albatros, 2022; Nicola L., *Elsa Morante*, Milano, RCS, 2022.

[2] Morante E., *Cronologia*, in *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, I, Milano, Mondadori, 1988, (I Meridiani), p. XX. Tutte le citazioni di Elsa Morante, laddove non

Al di là della cautela con cui dobbiamo essere avvezzi a considerare le dichiarazioni autobiografiche, mi pare interessante che la scrittrice matura ci informi non tanto della precocità della vocazione, quanto del pubblico per il quale scrive. Afferma, infatti, d'aver scritto per i suoi coetanei, per un pubblico del quale condivide esperienze e codice. È stato, direi, l'obiettivo di tutta la sua produzione. Questo significa che, per una persona che scriva per i suoi 'simili', è impossibile affrancarsi da temi come guerra e libertà, che, se non rappresentano il suo vissuto, sono certamente parte importante di quello del pubblico per il quale scrive. Ma la dichiarazione ci aiuta subito a chiarire che, prima degli anni Sessanta, sarebbe vano cercare guerra e libertà nella scrittura morantiana, perché il suo pubblico non richiede questi temi.

La produzione della Morante comincia con la narrativa breve, riservata alla pubblicazione su riviste e giornali: nel 1933 il *Corriere dei Piccoli* ospita le favole *Paoletta diventò principessa, La storia dei bimbi e delle stelle*; nel 1934 sul *Cartoccino dei Piccoli* compaiono *Il sogno delle cento culle* e le filastrocche *Rosettina alla finestra, Ninna nanna della vecchietta*. Continueranno per alcuni anni queste pubblicazioni in rivista e solo nel 1942, inaugurando il rapporto editoriale con Giulio Einaudi, la scrittura favolistica, da *feuilleton*, approderà alla forma libro con *Le bellissime avventure di Caterì dalla trecciolina*, una favola in otto capitoli di racconti e disegni, che ebbe successo al punto da tornare in stampa nel 1959 con il titolo *Le straordinarie avventure di Caterina*. Negli anni successivi le fiabe diventano racconti, pubblicati sul *Meridiano di Roma*, su *Oggi*, su *I diritti della scuola*. Nel 1941 esce *Il gioco segreto* per i tipi di Garzanti, una ventina di racconti precedentemente apparsi

diversamente indicato, sono tratte da questa edizione in due tomi (1988-1990). Nel I tomo vi sono: *Cronologia, Menzogna e sortilegio, L'isola di Arturo, Alibi, Lo scialle andaluso* e, in appendice, racconti del *Gioco segreto*. Nel II tomo si leggono: *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi, La Storia Romanzo, Aracoeli, Pro o contro la bomba atomica e altri scritti, Lettere ad Antonio (Diario 38)*.

in rivista. Nel 1948 giungerà finalmente alle stampe il primo dei quattro romanzi morantiani, *Menzogna e sortilegio*, uno straordinario *Familienroman*, che da solo sarebbe sufficiente a consacrarla scrittrice da canone. Dopo quasi dieci anni, nel 1957 uscirà il secondo e celeberrimo romanzo, *L'isola di Arturo*, per i tipi di Einaudi. Diciassette anni dopo, nel 1974, sarà la volta de *La Storia Romanzo*. Nel mezzo ci saranno la raccolta di poesie *Alibi* (Longanesi, 1958), la raccolta di racconti *Lo scialle Andaluso* (Einaudi, 1963) e un libro singolarissimo, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* (Einaudi, 1968). L'ultimo romanzo morantiano *Aracoeli* uscirà nel 1982.

Racconti, romanzi e poesie sono i generi esperiti dall'autrice, ma ognuno di essi conosce declinazioni e contaminazioni diverse, che rivelano una vocazione demiurgica originale. Questa produzione attraversa i momenti cruciali della storia di un secolo complesso, il Novecento, in cui il mondo cambia inesorabilmente dopo lo spartiacque della Seconda guerra mondiale. Muovendosi in un tempo come questo, in cui sembra agli intellettuali indispensabile compiere scelte di campo, è assai complicato restare fedeli alla propria scrittura e alla propria idea di narrativa o di poesia. Elsa Morante ci riesce più di molti altri suoi contemporanei, anche più di Alberto Moravia. In una conferenza del 1965 tiene un discorso intitolato *Pro o contro la bomba atomica*, edito insieme ad altri scritti critici da Cesare Garboli, in un volumetto postumo dal titolo *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*[3]; in esso provava anche a spiegare la posizione scomoda dello scrittore in quel tempo apocalittico post-bellico:

> E talvolta lo scrittore avrà voglia di mandare tutti quanti all'inferno, coi loro giornaletti, i loro cantautori e il loro ciclotrone. E lui imbarcarsi definitivamente come Rimbaud, o magari andarsene a stare nel deserto delle colonne, vicino ai suoi compagni stiliti. Ma poi, o non lo farà, o, dopo ogni fuga, ritornerà indietro: perché lui, per

[3] Morante E., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti,* Milano, Adelphi, 1987.

sua natura, ha bisogno degli altri, specie dei diversi da lui. Senza gli altri, è un uomo disgraziato[4].

L'ultima affermazione è in perfetta continuità con le asserzioni della *Cronologia*: il pubblico, gli altri, i lettori sono l'obiettivo dello scrittore, che in essi ambisce a procurare un «aumento di vitalità»[5]. Forse per questo quando imperversa la guerra, Elsa Morante non riesce a scriverne. Gli anni in cui lavora a *Menzogna e sortilegio*, originariamente *La storia di mia nonna*, sono anni in cui la dimensione della scrittrice è interamente familiare e, dunque, restando fedele al principio di scrivere solo di ciò che sa, scrive di relazioni parentali, servendosi della struttura del *Familienroman* e di una narrazione consapevole in prima persona: il risultato è un romanzo originale nell'impianto, in cui alla vocazione cronachistica alla Pratolini si affianca l'importante suggestione delle acquisizioni della psicoanalisi. La prospettiva resta, però, chiusa nell'alveo del microcosmo familiare. Il mondo esterno, sotto forma di un'isola reticente del Golfo di Napoli, la Procida di Arturo e Nunziatina, comincia ad insinuarsi tra le insenature del secondo romanzo morantiano, ma anche questa volta i conflitti restano di natura psicoanalitica o imprigionati su di un piano fisico, corporeo. A proposito de *L'isola di Arturo*, nell'imminenza della sua pubblicazione, nel 1957, scriverà a Giacomo Debenedetti che il romanzo risponde all'«antico e inguaribile desiderio di essere un ragazzo» e che, lungi dal risolvere il proprio conflitto interiore, sembra quasi averlo acuito:

Nel 1952, trovandomi, per la mia sorte, in uno stato definitivo di incompletezza e di solitudine, non vidi altra via che quella: di ritornare a una mia rimpianta condizione di ragazzo, che mi sembrava di ricordare. […] E adesso, alla fine, mi trovo peggio che dopo quell'altro mio romanzo: giacché là si è trattato alla fine di uscire

[4] Ivi, p. 1545.

[5] Cfr. «Non ricordo più quale intelligente critico ha detto che una vera opera d'arte si può riconoscere anche da questo: che provoca sempre, nel lettore o spettatore, un aumento di vitalità» (Ivi, p. 1519).

da una camera di favole. Mentre che ora, dopo questi anni di isole e di Arturi, mi trovo ricacciata nella mia irrimediabile condizione di donna – ormai, anzi, di vecchia[6].

Elsa Morante capisce di non poter essere un ragazzo e scopre di essere una donna, anzi una "vecchia", ma intuisce anche che è nelle mani dei "ragazzini" il potere di cambiare, di salvare il mondo. Si tratta di una posizione non più privata, ma politica. Fedele alla promessa iniziale che le farà scrivere di ciò che sa, Morante pubblica solo nel 1968 *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, perché il tempo è maturo: abbandonata l'illusione di poter essere un ragazzo, nella compiutezza del proprio vissuto, ritrova la struttura, i contenuti, lo stile di un libro originalissimo ed *extravagante* che pone consapevolmente, nelle mani di chi meno sa, la salvezza del mondo di quelli che più sanno[7]. È il primo libro morantiano in cui entri la tragedia collettiva della storia, accanto a una vicenda drammatica privata, come il suicidio dell'amante Bill Murrow[8]. Nella quarta di copertina della prima edizione del libro nei *Supercoralli*, l'autrice volle darne la sua definizione:

È un romanzo d'avventure e d'amore (regolarmente diviso in parti e capitoli dove i personaggi protagonisti appaiono sotto diversi travestimenti). È un poema epico-eroico-lirico-didascalico in versi sciolti e rimati, regolari e irregolari. È un'autobiografia. È un memoriale. È un manifesto. È un balletto. È una tragedia. È una com-

[6] *L'Amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante e con la collaborazione di G. Zagra, Torino, Einaudi, 2012, p. 205.

[7] Cfr. Cazalé Bérard C., *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009; Dell'Aia L., *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Lecce, Martano, 2010.

[8] In una delle cartelle autografe conservate alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma si legge: «Questo libro è dedicato a Bill Morrow […] Questo libro è stato scritto per dedicarlo a Bill» (Vittorio Emanuele 1622/Cart. IV, c. 34r). Forse anche per questo motivo sentimentale in un'intervista del 1980 per "Il Messaggero", l'autrice rivela: «Il mondo salvato dai ragazzini è il libro che preferisco, è il libro migliore, il più bello dei miei libri, forse è il solo libro bello che abbia mai scritto» (Costantini C., *Vorrei essere un fantasma,* in "Il Messaggero", 3, Roma, 13 gennaio 1980).

media. È un madrigale. È un documentario a colori. È un fumetto. È una chiave magica. È un sistema filosofico sociale. È un testamento. È una poesia.

Sono definizioni impegnative per un libro di poesia, soprattutto se consideriamo che, nella *Nota introduttiva* alla prima raccolta in versi, *Alibi*[9], Morante definiva la sua scrittura poetica «coro dei suoi romanzi; e, in parte, nient'altro che un divertimento o un gioco[10]» e se aggiungiamo che, ancora nella quarta dettata per *Il mondo salvato*, si leggeva il rifiuto di un certo *engagement* del poeta nell'affermazione in base alla quale, se avesse dovuto scegliere per sé un mestiere, «come professione o mestiere, il suo ideale sarebbe di andare per le strade a fare il cantastorie». È, perciò, evidente che, dietro la *fictio* della leggerezza e del *divertissement*, si nascondano i frutti di un lavoro che è molto più che un «coro dei suoi romanzi»[11]. Nel 1971 la nuova edizione einaudiana de *Il mondo salvato* usciva con una *Nota introduttiva* che chiariva meglio il valore politico e sociale del libro:

In una serie di poesie, poemi e canzoni, una coscienza di poeta, partendo da un'esperienza individuale (*Addio* nella Prima Parte),

[9] Morante E., *Alibi,* Milano, Longanesi, 1958.

[10] Ivi, p. 1373.

[11] «Tuttavia, al di là delle affermazioni volutamente provocatorie, sottolineare il ruolo della produzione in versi, per un'organica ricostruzione del *modus scribendi* morantiano, risulta fondamentale. Per Morante lo scrittore è «prima di tutto, fra l'altro, poeta» (Morante 1987a: 97): la parola poetica, dunque, è anche quella del romanziere che è in grado di attribuire alla sua opera la funzione di scoprire nel mondo la verità. Compito del poeta è restituire alle coscienze, rese cieche dall'«infezione dell'irrealtà» (Morante 1971: V) che domina nella società contemporanea, quell'integrità del reale in grado di salvarle dall'alienazione. L'identificazione della produzione creativa con la realtà, e di quest'ultima con il manifestarsi della presenza del divino, è confermata da una notazione autografa del 14 maggio 1966, rinvenuta in una delle cartelle contenenti le carte manoscritte del *Mondo salvato dai ragazzini*: qui si legge «ARTE=REALTÀ|significa è arte vera quella che seppur in piccolo dà un segno di Dio». Chiara l'influenza della letteratura sapienziale e la vicinanza al cristianesimo mistico di Simone Weil, uno dei principali modelli di Morante a partire dagli anni Sessanta» (Rubinacci A., *Elsa Morante e* Il mondo salvato *dalla poesia*, in «Configurazioni», 1, 2022, p. 55).

> attraverso una esperienza totale che si riconosce anche nel passato millenario e nel futuro confuso (canzoni della Seconda parte, e in particolare il poema, in forma di dramma *La serata a Colono*) tenta la sua proposta di realtà comune e unica (canzoni della Terza parte). Si capisce allora perché Elsa Morante definisca, fra l'altro, il suo libro romanzo e autobiografia: non intendendo questi come un seguito di fatti particolari o personali; ma come l'avventura disperata di una coscienza che tende, nel suo processo, a identificarsi con tutti gli altri viventi della terra. […] Sono gli anni cruciali del grande movimento giovanile contro le funebri macchinazioni del mondo attuale organizzato: e la corrispondenza non è casuale. Un'analoga rivolta disperata e inarrestabile (che si definisce, secondo i suoi termini reali, «rivolta contro la morte») è alle origini di questo libro e ne disegna il destino: risolvendosi, come suo tema liberatorio (unica possibile risposta alle domande) nell'*Allegro* della sua terza parte, le «Canzoni popolari», fra le quali si trova la serie di canzoni che dà titolo al volume[12].

Una «coscienza di poeta» implica un'assunzione di responsabilità, non siamo più di fronte ad una mitografia del personaggio che identifica in modo provocatoriamente scanzonato il poeta con un cantastorie; la poetessa Morante compie, attraverso la sua coscienza, un viaggio nella storia sua e del suo pubblico, che pare un *anti-nóstos* o, come è stato notato, «un moderno canzoniere petrarchesco nel quale, però, l'ordine dei testi risulta rovesciato: alle 'rime in morte', l'autrice fa seguire quelle 'in vita' e un *Congedo* finale»[13]. Il libro è suddiviso in tre parti: *Addio, La commedia chimica, Canzoni popolari*. Le tre parti presentano ulteriori divisioni interne. *Addio,* la parte dedicata alla morte di Morrow, è un poema in due parti, diviso in un primo componimento che consta di 15 quartine di versi lunghi e in un secondo, articolato in 73 strofe di lunghezza varia. Si tratta del componimento meno politico del libro, in cui l'io poetante, che

[12] Morante E., *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Torino, Einaudi, 1971, p. V.

[13] Rubinacci A., *Elsa Morante e* Il mondo salvato *dalla poesia*, cit., p. 58.

«finge e ride in un ballo disperato», è un «buffone», «un bandito accerchiato», ma anche una dea Madre che declina, in una lunghissima litania, il proprio addio al figlio-amante[14]. Tuttavia, il secondo componimento è come bipartito; il motivo della *mater dolorosa* si chiude con la constatazione amara che la cesura della morte impedirà ai due amanti di incontrarsi ancora su «questo povero punto terrestre», successivamente popolato da una brulicante collettività che ne definisce l'anima vociante, in una lingua poetica costruita sulle anafore insistite del locativo "qua" e della congiunzione "e":

> Qua si può discutere di Cristo e di Budda
> E della ignominia occidentale detta classe media
> E della rivoluzione di Cuba
> E dei bianchi, pieni di soldi, benpensanti e benlavati, che puzzano di cesso
> E dei negri poveri che odorano di fiore
> E delle immonde guerre dei padri e delle loro squallide paci
> E delle loro istituzioni speculazioni missioni invenzioni provvidenze sanzioni
> Tutte stronzate di vacca[15].

Appare in questi versi, assai vicini a quelli omologhi di Allen Ginsberg nel suo *Howl*, un'umanità dissacrata e dissacrante, che non recita il suo dramma nelle molteplici lingue umane, ma nella comune lingua del dolore[16]. È, però, la seconda parte, *La commedia chimica*, a traslare definitivamente il piano intimistico e personale su un piano collettivo. Anche *La commedia chimica* presenta una suddivisione interna: *La mia bella cartolina dal paradiso, La sera domenicale, La serata a Colono* e *La smania dello scandalo*. I quattro poemetti sono molto diversi tra loro, ma appaiono tutti

[14] Leonelli G., *Variazioni su due addii*, in *Per Elsa Morante,* Atti del Convegno di Perugia (15-16 gennaio 1993), a cura di G. Agamben *et alii*, Milano, Linea d'ombra, 1993, p. 167.

[15] Morante E., *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1968, p. 12.

[16] Cfr. Bernabò G., *La fiaba estrema*, cit., p. 168.

connotati da una tecnica allucinogena: il viaggio della poetessa qui si avventura in paradisi artificiali di baudelairiana memoria, evocati nel primo di essi dal lemma, qui per nulla cristiano, 'paradiso'. La sera domenicale canta la palinodia di un'umanità offesa e distrutta, incapace di affrancarsi dalla «sostanza quotidiana delle stragi»:

> Per il dolore delle corsie malate
> E di tutte le mura carcerarie
> E dei campi spinati, dei forzati e dei loro guardiani,
> e dei forni e delle Siberie e dei mattatoi
> e delle marce e delle solitudini e delle intossicazioni e dei suicidi
> e i sussulti della concezione
> e il sapore dolciastro del seme e delle morti,
> per il corpo innumerevole del dolore
> loro e mio,
> oggi io ributto la ragione, maestà
> che nega l'ultima grazia,
> e passo la mia domenica con la demenza[17].

La fuga-rifugio nei paradisi artificiali non sembra togliere nitore alla durezza del ricordo: la guerra, il nazismo, le vittime di ieri e quelle dello stragismo odierno, delle rivolte sociali e studentesche sono tutte insieme travolte dall'ordalia di una contemporaneità febbrile che non sa vivere la realtà, né modificarla. Fino alla *Sera domenicale* l'io poetico, che fa parte dell'umanità vecchia, ha scritto la *pars destruens* del libro: la rievocazione e l'analisi del passato, il sollievo cercato nelle sostanze psicotrope non hanno il potere di dominare l'oggi. Il processo di distruzione può dirsi compiuto e completo in *La serata a Colono*, una riscrittura del dramma di Edipo, che, nella forma della *pièce* teatrale, lascia intravedere, con la comparsa sulla scena della 'ragazzina' Antigone, i contorni di una possibile palingenesi. Edipo non è più il vecchio cieco del mito,

[17] Morante E., *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 27.

ma un malato psichiatrico: l'esplosione del suo male è determinata dal suo aver letto «tuttiilibri»; è il frutto di un peccato di *hybris*. Il tema s'inserisce nella più vasta polemica contemporanea contro l'intellettualismo, che aveva, per esempio, indotto Pasolini (pure lui autore di *Edipo re*[18]) a scrivere il *Manifesto per un nuovo teatro*[19]. Il male di Edipo si potrà curare, infatti, solo con la definitiva rinuncia all'io e alla sua ipertrofica realtà, con la sua *décreation*, come avrebbe sintetizzato Simone Weil, dei cui scritti la Morante de *Il mondo salvato* è particolarmente debitrice[20]. La sua ultima professione di fede è, in tal senso, eloquente: «Credo nell'ignoranza e nei sogni e nel delirio/Credo in tutte le storie più prodigiose o idolatriche/E in tutte le cose impossibili»[21].

Edipo crede nelle cose impossibili, ha abdicato dalla sua sapienza e il mondo che lascia non gli appartiene più; appartiene alla barbara ignoranza di Antigone, la ragazzina che chiude, con la sua voce, il dramma, in un pregrammaticale grido di dolore, che diventerà forza creatrice nella terza parte della raccolta, *Canzoni popolari*, strutturata in due sezioni, *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* e *Il mondo salvato dai ragazzini*, a loro volta articolate in capitoli. Protagoniste di questa terza parte sono delle insolite *figurae Christi*: la Mutria, il Pazzariello, la Carlottina. Si tratta dei ragazzini, gli ultimi, cui è affidato il compito di salvare il mondo, che sono anche i *Felici Pochi*, contrapposti agli *Infelici Molti*. La sensibilità, forse acuita dalla marginalità della collocazione sociale, consente loro di superare la pesantezza e la gravità della storia che hanno attraversato, come di quella che vuole dominarli

[18] Per i rapporti tra l'Edipo morantiano e quello pasoliniano si vedano: Fusillo M., *«Credo nelle chiacchiere dei barbari». La barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini,* in «Studi novecenteschi», 21, 47/48, 1994, pp. 97-129; Siti W., *Elsa Morante nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, in «Studi novecenteschi», 21, 47/48, 1994, pp. 131-148; Bazzocchi M. A., *Edipo, Ninetto, Davide: cecità e colpa tra Morante e Pasolini*, in «Quadernos de filologìa italiana», 21, 2014, pp. 31-42.

[19] Per il teatro di Pasolini mi sia consentito rimandare a De Liso D., *Pasolini e il teatro greco. Pilade*, in «Studium», 5, 111, settembre-ottobre 2015, pp. 696-705.

[20] Cfr. Weil S., *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, 1948.

[21] Morante E., *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 84.

attraverso le nuove generazioni al Potere. La soluzione che consentirà alla Mutria, al Pazzariello e a Carlottina di intonare i loro canti di rivolta sta nella scoperta dell'indivisibilità della comunità umana, tutta, senza differenze di genere, di razza, di colore, di portafogli:

> E qui anzi l'Anonimo della caverna è persuaso
> Che nel difficile comando: *Amalo come te stesso*
> Il *come* deva leggersi uguale a *perché*. PERCHE
> L'altro – gli altri (F.P. e I.M. sapiens e faber cane e rospo e ogni altra vita mortuaria)
> SONO tutti te stesso: non tuoi simili né pari
> né compagni né fratelli
> Ma proprio lo stesso unico
> TE
> STESSO[22].

Allo scoppio del Sessantotto politico, Elsa Morante sceglie di affidare alla poesia una posizione ideologica, che esula dall'*engagement tout court*. I ragazzini, i *Felici Pochi*, possono salvare il mondo solo se imparano a riconsiderare la storia e il passato: i drammi, la guerra, i conflitti, le stragi non sono superati dalle 'finte paci' siglate dai potenti, ma dall'acquisita consapevolezza, ribadita come *Leitmotiv* nella sezione finale del libro, che tutto è «UN GIOCO». L'ultima parte del libro è la *Canzone finale della stella gialla detta pure La Carlottina*. La voce cantante è Carlotta, studentessa delle medie, berlinese e ariana, che racconta una vecchia storia, del «Secolo Ventesimo», in cui prende corpo un'immagine di Hitler dissacrata dagli occhi giocosi di una quattordicenne di allora, che, ad esempio, ipotizza che la parola *ariani* derivi da *aria*, visto che il corpo di quell'ometto piccolo e vecchio che mette paura al mondo sembra fatto d'aria. La canzone procede con la rievocazione dell'ordine diramato dal Führer a tutti i giudei di in-

[22] Morante E., *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. 133.

dossare la stella di Davide. Carlotta la disobbediente esce il giorno dopo di casa, esibendo, «come una rosa», la sua stella gialla, per «ridere». La imiteranno tutti i ragazzini ariani di Berlino, al punto che le autorità si meraviglieranno di trovare giudea la metà della città! A questo punto, a dar man forte alla colorata rivoluzione della risata e delle stelle gialle, arriveranno gli angeli; tra di essi, un cherubino cinese, rivolto a Hitler, «inteso fra i ragazzini col nomignolo di Monobaffo o anche di Vaffàn», a Goering Hermann, «detto il Ciccione o il Panzone» e a Goebbels Paul Joseph, «soprannominato itterizia», annuncia:

> Perché fate quelle smorfie da matti?
> Noi siamo qua soltanto per annunciarvi
> Che la vostra guerra
> È finita
> Prima ancora dell'inizio.
> Ma non dovete prendervela troppo.
> Un giorno, invero assai lontano per voi (ma per noi no)
> Voi pure, poveri diavoli assassini e magnacci
> Dovrete inevitabilmente ritornare al Paradiso,
> E là noi quel giorno vi spiegheremo perché
> La vostra guerra
> Pure quella
> Comunque vi andasse, vittoriosa o persa, e per quanto lugubre, oscena e feroce vi riuscisse
>
> ALLA FINE
> IN SOSTANZA E VERITÀ
> NON POTEVA ESSERE STATA MAI, PURE QUESTA
> NIENT'ALTRO CHE
> UN GIOCO[23].

Il riferimento al gioco sembra strizzare l'occhio a *La Storia Romanzo*, il libro che dopo diciassette anni di silenzio è rivolto agli

[23] Ivi, p. 212.

analfabeti[24] ed ha tra i protagonisti il piccolo analfabeta Useppe, per il quale tutto è un gioco, anche la guerra; a suggerirglielo sembra la natura tutta. Quando, infatti, Ninuzzo porta con sé alla capanna della brigata Libera, di cui fa parte, il fratello Useppe, deve lasciarlo solo per compiere una missione e il piccolo si avventura nei boschi dei Castelli romani, dove ad un certo punto scorge due uccellini, nei quali riconosce Peppeniello e Peppeniella, i due uccelli in gabbia nel camerone di Pietralata. Gli sembra che i due Peppenielli cantino a ripetizione il verso: «È uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo»[25]. Dal «GIOCO» del *Mondo salvato* allo «Scherzo» della *Storia Romanzo,* trascorrono, si è detto, 17 anni, nei quali il punto di vista di Elsa Morante sulla guerra non cambia: è solo distruzione e morte, violenza e dolore, sopraffazione dei potenti ai danni dei più deboli.

Il titolo di questo nuovo romanzo lascia presagire un libro impegnato, un'analisi e una valutazione dell'evento storico più importante del Novecento, la Seconda guerra mondiale. Invece, la guerra non c'è nella *Storia* di Morante, o meglio c'è, ma dietro le quinte, per quel poco che lambisce da lontano la vita di Ida, Ninuzzo e Useppe. C'è Roma, con i suoi quartieri popolari e le borgate; ci sono due cani, l'oste Remo, Eppetondo, Patrizia, Santina, Davide Segre e una miriade di piccoli uomini e piccole donne[26]. Nella

[24] Il libro è introdotto da una dedica: «Por el analfabeto a quien escribo». Nella sua Introduzione del 1995 al romanzo, Cesare Garboli, riferendosi al grande successo editoriale del libro e allo stupore della critica che lo aveva, invece, bollato come scandaloso, scriveva: «A quel tempo non era mai successo che un romanzo italiano tirasse molto più di centomila copie (più o meno lo standard di Moravia). Le tirature della *Storia* furono altissime e raggiunsero presto le seicentomila. Ci fu un certo stupore. La *Storia* era un romanzo controcorrente, d'ispirazione anarchica e di grande leggibilità. Non predicava la violenza. Ostentava e denunciava una grande indifferenza e anche un certo irritante senso di superiorità verso i problemi di teoria del romanzo e in genere della letteratura (come si intuisce dalla dedica)» in Garboli C., *Introduzione* a Morante E., *La Storia*, Torino, Einaudi, 2014, pp. VIII-IX.

[25] *La Storia Romanzo,* cit., II, p. 571.

[26] Sui nomi nella *Storia*: Barenghi M., *Tutti nomi di Useppe. Saggio sui personaggi della «Storia» di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», 28, 62, 2001, pp. 369-382.

cornice del neo-romanzo storico[27], alla maniera manzoniana, sono ancora gli umili protagonisti di storie personali che stanno dentro l'incomprensibile storia universale[28]. Raccontare la Seconda guerra mondiale per Elsa Morante non significa scrivere un romanzo di guerra, ma di piccola quotidianità. Il libro comincia con uno stupro, raccontato come un atto disperato: la penna dell'autrice non conosce morbosità narrative, sembra aver pudore di mostrare al suo pubblico la violenza[29], la nasconde dietro il male dell'epilessia, che consente a Ida di smaterializzarsi, di uscire da sé mentre viene stuprata dal soldato tedesco Gunther, che pagherà il fio della sua esuberanza morendo durante il viaggio che dovrebbe portarlo in Africa. Un'epigrafe ne anticipa, risolvendola interamente, la vicenda:

> Un giorno di gennaio dell'anno
> 1941
> un soldato tedesco camminava
> nel quartiere di San Lorenzo a Roma.
> Sapeva 4 parole in tutto d'italiano
> e del mondo sapeva poco o niente.
> Di nome si chiamava Gunther.
> Il cognome rimane sconosciuto[30].

---

[27] Cfr. Ganeri M., *Elsa Morante: La Storia e il romanzo neostorico*, in «Allegoria», 1, 1, 1989, pp. 179-185.

[28] Cfr. «Non romanzo storico ma *La Storia Romanzo*, dove i due termini in opposizione frontale, dichiarano subito la declinazione tutta novecentesca del componimento misto di storia e d'invenzione, per usare ancora la canonica definizione manzoniana. Ripreso il paradigma strutturale dei *Promessi sposi*, Morante ne sfrutta la funzione dominante – un racconto avvincente che produce l'«effetto di storia» – riaggiornandone, alla luce degli eventi drammatici del XX secolo, l'arcatura temporale e il sistema dei personaggi: oggi le "genti meccaniche" sono coloro che "l'organizzazione burocratica e tecnologica del mondo" degrada ad una condizione di povertà materiale e di terrori ancestrali» (Rosa G., *Elsa Morante*, cit., p. 109).

[29] Cfr. von der Fehr D., *Violenza e interpretazione nella Storia di Elsa Morante*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.

[30] *La Storia Romanzo,* cit., II, p. 269.

Dal punto di vista strutturale, il libro procede attraverso il metodo annalistico storiografico: prima della diegesi c'è la ricostruzione storica, un sommario asciutto delle vicende della storia dei grandi eventi. Il cronista confina, però, in queste pagine, con il narratore, perché emerge chiaramente in *fieri* all'interno della narrazione che, sebbene apparentemente lontanissima da essa la storia dei piccoli eventi, il romanzo dipende ineluttabilmente dalla Storia maiuscola[31]. Tuttavia, la *Storia Romanzo* è un racconto meraviglioso, nel senso che desta, nella sua semplice quotidianità, una continua meraviglia: il lettore prova questo stupore attraverso gli occhi del piccolo Useppe, che sono il filtro attraverso il quale prende corpo sulla pagina, in una scrittura che sa farsi all'occorrenza pregrammaticale ed espressionista, la vita degli adulti che sembrano "giocare", ognuno a suo modo, alla guerra. Il segreto di questo libro sulla guerra, che riesce a ridurla quasi *in limine*, è nell'adozione di un punto di vista *d'en bas*, che ricostruisce gli eventi drammatici attraverso i risvolti che essi assumono nelle piccole vite dei protagonisti. Ida, Ninuzzo, Useppe, Eppetondo, i napoletani rispondono alla guerra con la gaiezza diffusa di chi tenta di sopravvivere, danzando sulle macerie, come se il riso fosse l'unica reazione possibile alla scoperta d'essere ancora vivi. Così, accanto alla descrizione dei treni che partono per

[31] *La Storia* è, senza dubbio, il libro morantiano più discusso e, dunque, più ricco di bibliografia. Si vedano almeno: De Angelis L., *Il dibattito su* La Storia, in *Le stanze di Elsa*, a cura di G. Zagra e S. Buttò, Roma, Colombo, 2006; Zanardo M., *Strategie narrative e comunicative nella* Storia *di Elsa Morante*, in «Studium», 108, 6, 2012, pp. 857-876; *Le fonti in Elsa Morante*, a cura di E. Palandi e H. Serkowska, Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2015; Conti E., *La Storia sulle spalle. Strategie infantili per affrontare la catastrofe,* in *La guerra nella cultura e nella società italiana dal Novecento ai nostri giorni,* a cura di I. Fried, in «Nuova Corvina». Rivista di Italianistica dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, 28-29, 2015, pp. 154-163; Zanardo M., *Il poeta e la grazia: una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2017; Borghesi A., *L'anno della* Storia*, 1974-1975: il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante, cronaca e antologia della critica,* Macerata, Quodlibet, 2018; Porciani E., *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza, 2019; Lizzi E., *Oltre la storia: percorso nell'opera di Elsa Morante*, Roma, Albatros, 2022.

Auschwitz dalla stazione Tiburtina, delle camere a gas, dell'uccisione barbara dei tre tedeschi da parte dei partigiani della Libera, dello stupro e dell'uccisione di Mariulina e di sua madre, delle foto di impiccagioni di partigiani che Useppe vede sui fogli accartocciati di un giornale, trovano posto, con indiscussa coerenza, il racconto dell'esaltazione di Ninuzzo e Useppe nel rifugio, le scorribande scanzonate di Useppe e Blitz, le avventure di Ninuzzo e Useppe nella giornata passata insieme ai Castelli in brigata, le gioiose avventure di Useppe e Bella, la bontà di Eppetondo. In tutto il romanzo si conserva uno stato di «gaiezza febbrile», la sottile eccitazione dell'essere ancora vivi, in mezzo alla morte. Il miracolo riesce alla narratrice nella misura in cui la sua fantasia demiurgica favoleggia pure la storia drammatica, riducendo al minimo il coinvolgimento, ad esempio, di fascisti e nazisti. Gunther è un soldato ignorante, non un nazista; vittime sono i soldati tedeschi che cadono nelle imboscate dei partigiani; lo stesso Mussolini appare nel romanzo come «Vestale perpetua» che veglia insonne, come «vassalluccio d'intrallazzo». Sebbene questo atteggiamento sembri denunciare un deciso rifiuto dell'*engagement*, a ben vedere dal romanzo emerge una posizione politica e ideologica, che potremmo definire anarchica, intesa come rifiuto del potere di qualsiasi colore. Non è una scelta rivoluzionaria, solo la più verisimile; non bisogna dimenticare, infatti, che il narratore onnisciente resta, ancora una volta alla maniera manzoniana, nel suo "cantuccio" e l'idea di anarchia che scaturisce dal romanzo è quella più semplicistica e consona alla comunità borgatara e popolare che costituisce il microcosmo della *Storia*: Ninuzzo, l'oste Remo, Eppetondo, lo stesso Davide Segre sono manovalanza che non influisce sul Potere, né fascista, né post-fascista. Questa idea è messa sulla bocca del più sfaccendato tra i personaggi, Nino:

> La guerra è stata una commedia, a' mà!» E si alzò in piedi. Così denudato, moro, dentro la stanzuccia accaldata e misera, pareva un eroe: […] «…Questi se credono de ricomincià tutto come prima, nun te

n'accorgi? Embè, se sbaieno a' mà! Ci hanno messo in mano le armi vere, quann'eravamo pischelli! E mò noi ce divertimo a faie la pace! Noi, mà, JE SFASCIAMO TUTTO!» D'un tratto si esilarò. Quest'idea di sfasciare pareva mettergli addosso un'allegria straordinaria: «E vi credete pure di farci tornare alla scuola!» riprese, parlando italiano civile apposta con l'intenzione di sfottere sua madre, «il latino scritto il latino orale la storia e la matematica… la geografia… La geografia, io me la vado a studià sur posto. La Storia è una commedia loro, che ha da finì! NOI gliela famo finì! E la matematica… Lo sai qual è il numero che più mi piace a' mà? È lo ZERO![32]

Nino è tornato a casa, per un breve periodo, dopo la guerra, e risponde con questa invettiva alle preghiere di Ida che vorrebbe convincerlo a diplomarsi, essendo terminato il conflitto. Il ragazzo, che non è più un bambino, perché gli «hanno messo le armi in mano», ha fatto esperienza della vita e della morte e, dal suo punto di vista, la guerra «è stata una commedia», cioè qualcosa di cui la gente comune è stata unicamente spettatrice, non protagonista. È il pensiero di Ninuzzo, ma anche quello del microcosmo dei personaggi del romanzo, che sa che le azioni, i cambiamenti, le decisioni continueranno ad essere calate dall'alto; del presente, gli uomini sono solo pedine su uno scacchiere e non conosceranno l'esito della partita, perché la *Storia* è anche un romanzo senza futuro. Nessuno dei protagonisti sopravvive e la narratrice non si preoccupa di conservare il riserbo sugli esiti della vicenda; racconta piuttosto la morte come una naturale declinazione della vita, un atto pietoso se consideriamo che Ninuzzo è stato completamente deviato dalla guerra, che ne ha fatto una sorta di contrabbandiere; Davide Segre è diventato dipendente dai paradisi artificiali fino all'overdose finale; il piccolo Useppe, nato dalla violenza, sarebbe comunque stato ucciso dal suo male; la vita di Ida durerà ancora nove anni dopo la morte del piccolo, ma la lascerà completamente demente. Tutte queste morti avvengono in tempo di pace, ma sono necessarie per consentire l'azzeramento dei mali della guerra. Non

[32] *La Storia Romanzo*, cit., II, p. 742.

è un caso che esse comincino ad essere prefigurate in modi diversi, subito dopo il lancio della bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki. La descrizione morantiana concorre a farne un evento epifanico e catalizzatore della nuova era post-bellica:

> Le notizie dello scoppio atomico erano tali che se ne parlava malvolentieri, come di astrazioni ripugnanti. Non si poteva parlare di tempo, giacché la durata (se così può dirsi) del fenomeno era di una misura minima al punto da rendersi incalcolabile (si tentava di computarla a ventimillesimi di secondo). Dentro questa *durata*, le due città designate, coi loro abitanti, avevano cessato di esistere fino nelle molecole della loro materia. Non si poteva parlare né di distruzione né di morte. Si parlava di un *fungo* di luce, tale che dei ciechi nati, a distanza, ne avevano percepito il bagliore irreale. E di tutto quanto esisteva prima nel suo circuito, il fungo aveva lasciato solo, qua e là sul terreno, certe ombre, come immagini di spettri stampate su una lastra. Di là dal circuito del fungo si scatena il *primo tornado,* e poi il *secondo tornado*, e poi una pioggia putrida di strani veleni o braci. Impossibile contare le vittime, perché le conseguenze fisiche del *fungo*, e dei *tornadi* e delle *piogge atomiche* non si valutano solo col numero degli *annientati* e dei morti […] Esse continuano a lavorare sui sopravvissuti, attraverso gli anni e le generazioni. Le bombe *dirompenti e incendiarie* e i loro schianti, incendi e *polveroni* sembravano ancora fenomeni terrestri; mentre Hiroshima e Nagasaki non sembravano più luoghi di questo mondo. Non si poteva nemmeno sentire compassione, per i Giapponesi. Così, la Seconda guerra mondiale era conclusa[33].

La conflagrazione è un atto di purificazione; infatti, le atomiche mettono fine alla Seconda guerra mondiale. Le azioni che seguono nel microcosmo diegetico cominciano così la loro inesorabile corsa verso un analogo epilogo purificatore. Le vittime di questo romanzo sulla guerra sono vittime di pace, perché l'evento bellico ha azzerato per loro ogni possibile futuro; non saprebbero vivere la pace, dopo aver imparato a sopravvivere alla guerra.

[33] Ivi, p. 695.

Bibliografia d'autrice

Alibi, Milano, Longanesi, 1958.
Cronologia, in *Opere*, I, a cura di C. Cecchi. e C. Garboli, Milano, Mondadori, 1988.
Il mondo salvato dai ragazzini, Torino, Einaudi, 1968.
Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi, Torino, Einaudi, 1971.
L'Amata. Lettere di e a Elsa Morante, a cura di G. Zagra, Torino, Einaudi, 2012.
Pro o contro la bomba atomica e altri scritti, Milano, Adelphi, 1987.

Bibliografia critica minima

Barenghi M., *Tutti nomi di Useppe. Saggio sui personaggi della «Storia» di Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», 28, 62, 2001.
Bernabò G., *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2016.
Borghesi A., *L'anno della* Storia*, 1974-1975: il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante, cronaca e antologia della critica,* Macerata, Quodlibet, 2018.
Cazalé Bérard C., *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009.
Conti E., *La Storia sulle spalle. Strategie infantili per affrontare la catastrofe,* in *La guerra nella cultura e nella società italiana dal Novecento ai nostri giorni,* a cura di Fried I., in «Nuova Corvina». Rivista di Italianistica dell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest, 28-29, 2015.
Costantini C., *Vorrei essere un fantasma,* in "Il Messaggero", 3, Roma, 13 gennaio 1980.
De Angelis L., *Il dibattito su* La Storia, in *Le stanze di Elsa*, a cura di Zagra G. e Buttò S., Roma, Colombo, 2006.
Dedola R., *Elsa Morante: l'incantatrice,* Torino, Lindau, 2002.

Dell'Aia L., *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante*, Lecce, Martano, 2010.
Ganeri M., *Elsa Morante: La Storia e il romanzo neostorico*, in «Allegoria», 1, 1, 1989.
Garboli C., *Introduzione* a Morante E., *La Storia*, Torino, Einaudi, 2014.
Leonelli G., *Variazioni su due addii*, in *Per Elsa Morante,* Atti del Convegno di Perugia (15-16 gennaio 1993), a cura di Agamben G. *et alii*, Milano, Linea d'ombra, 1993.
Lizzi E., *Oltre la storia: percorso nell'opera di Elsa Morante*, Roma, Albatros, 2022.
Nicola L., *Elsa Morante*, Milano, RCS, 2022.
Palandi E., Serkowska H. (a cura di), *Le fonti in Elsa Morante*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari-Digital Publishing, 2015.
Porciani E., *Nel laboratorio della finzione: modi narrativi e memoria poietica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Editrice, 2019.
Rosa G., *Elsa Morante*, Bologna, Il Mulino, 2013.
Rubinacci A., *Elsa Morante e* Il mondo salvato *dalla poesia*, in «Configurazioni», 1, 2022.
Sgorlon C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Milano, Mursia, 2012.
Von der Fehr D., *Violenza e interpretazione nella Storia di Elsa Morante*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1999.
Zagra G. e Buttò S (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante,* Roma, Colombo, 2006.
Zagra G., *La tela favolosa: carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante,* Roma, Carocci, 2019.
Zanardo M., *Il poeta e la grazia: una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2017.
Zanardo M., *Strategie narrative e comunicative nella* Storia *di Elsa Morante*, in «Studium», 108, 6, 2012.

Una risata vi seppellirà. La vita e le opere di Dario Fo e Franca Rame

Donato Santeramo

Il teatro di Rame e Fo: una "questione umoristica"

Nel suo studio su Rabelais e la cultura popolare, Michail Bachtin[1] mette in evidenza la natura rivoluzionaria del carnevale medievale in cui i re venivano decapitati e le folle incoronate. Per Bachtin il carnevale è una modalità discorsiva che sovverte il monologismo del discorso tirannico. In *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*[2], Charles Baudelaire afferma che la risata è esclusivamente umana ed essenzialmente contraddittoria, in quanto è un segno di infinita grandezza e infinita miseria. Secondo il poeta francese, è dallo shock perpetuo tra i due che sorge la risata, ma procede facendo poi una distinzione fondamentale tra il comico e il grottesco, sostenendo che il primo è imitazione mentre il secondo, che chiama anche «comico assoluto», è creazione. Per Baudelaire il riso e il pianto non possono figurare nel paradiso delle delizie poiché entrambi sono figli della sofferenza e comparvero allorché al corpo dell'uomo fiaccato venne meno la forza per reprimerli: il riso delle labbra è segno di una miseria grande quanto le lacrime degli occhi[3]. Più di cinquant'anni dopo, Luigi Pirandello nel suo saggio

[1] Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

[2] Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Œuvres complètes de Baudelaire* [Paris, Gallimard, 1951], trad. it. *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1100 – 1221.

[3] Ivi, p. 1103.

L'Umorismo fa una distinzione simile tra il comico e l'umoristico, affermando che il comico è la percezione del contrario, mentre l'umorismo è il sentimento del contrario, prodotto dall'attività speciale della riflessione che interrompe il «movimento spontaneo che organa le idee e crea perturbazioni che impediscono associazioni per similitudine o contiguità», generando perplessità, esitazione, paralisi. Questa riflessione però non si nasconde, non resta invisibile ma si prospetta da giudice e ne scompone l'immagine[4].

Questa è la tradizione culturale o, piuttosto, la contro-tradizione all'interno della quale l'opera di Dario Fo e Franca Rame[5] può essere meglio compresa in quanto profondamente carnevalesca, pienamente grottesca e, quindi, umoristica; neanche il loro teatro è una questione da ridere come sostiene Dario Fo:

> Non chiamare la pièce una commedia. C'è un malinteso sul significato della parola. Io la chiamo farsa. Oggi una farsa è vista come qualcosa di volgare e banale. Questo è, in verità, un cliché della cultura ufficiale. Quella che oggi si chiama commedia ha perso il suo significato originario. La farsa è provocatoria e ribelle. L'establishment vuole la commedia, la farsa popolare[6].

---

[4] Pirandello L., *L'umorismo* in *Saggi, poesie, scritti varii,* Milano, Mondadori, 1960, pp. 16-160.

[5] Sulla questione della maternità dei testi e del contributo di Rame all'opera omnia di Fo, vi sono innumerevoli articoli e interviste a Rame. Per una spiegazione esaustiva cfr. Anderlini S., *Autorappresentazione e differenza sessuale*, intervista a Franca Rame, in «Leggere Donna», n. 26, maggio/giugno, 1990, pp. 22-26 e n. 27, luglio/agosto, 1990, pp. 22-28. L'anno successivo esce la versione in inglese con delle modifiche con il titolo provocatorio di *When Is a Woman's Work Her Own? An Interview with Franca Rame*, in «Feminist Issues», 1991, pp. 23-52; cfr. inoltre Gawler J., Kolsky S.*, Co-Authorship in* Tutta casa, letto e chiesa*. The writing of the Monologhi*, in «AUMLA: Journal of the Australian Universities Modern Language Association», 24 November, n. 102, 2004, pp. 85-104; Rame F., Farrell J., *Non è tempo di nostalgia*, Pisa, Editore della porta, 2013, pp. 75-92. Cfr. inoltre l'intervista pubblicata postuma *Franca Rame si racconta. Da un'intervista inedita* (2013), in Gavrilovich D., Pizza M., Santeramo D., *One Life, A Thousand Adventures*, Roma, Universitalia, 2013, pp. 20-22.

[6] Nota di programma per *Accidental Death of an Anarchist*, Washington, D.C., 9 febbraio 1984.

E come spiega ancora Franca Rame riferendosi a *Tutta casa letto e chiesa,* ma che è vero anche per la maggior parte delle opere di Fo/Rame:

> Le pièces [che saranno presentate questa sera] sono comiche, e grottesche di proposito. Prima di tutto perché le donne piangono da duemila anni. Allora, adesso ridiamo, anche di noi stesse. E anche perché un certo signore del teatro, che ne sapeva, un certo Molière, diceva: quando si va a teatro a vedere una tragedia, ci s'identifica, e si piange, piange, piange, poi si torna a casa e ci si dice, 'che bel pianto mi sono fatto e si va a letto a dormire'. […]. Ma per provocare in voi il riso, è sempre Molière a parlare, bisogna avere un cervello, bisogna essere attenti … per ridere bisogna aprire la bocca ma anche il cervello e nel cervello vengono conficcati i chiodi della ragione. Speriamo che questa sera alcuni di voi ritorneranno a casa con la sua testa inchiodata[7].

Praticamente tutte le loro opere teatrali sono, infatti, fortemente sovversive, in quanto non permettono la catarsi: la risata farsesca/grottesca non consente l'identificazione dello spettatore con i personaggi in scena, ma facilita quella con la situazione complessiva, con le tragedie quotidiane che si presentano sul palco. In ogni caso, l'esperienza teatrale non è mai liberatrice: Franca Rame sottolinea che ostacolando la capacità degli spettatori di identificarsi con i personaggi, il pubblico è costretto a usare il proprio cervello.

Nel suo discorso di accettazione del premio Nobel, intitolato *Contra Jogulatores Obloquentes*, Fo insiste nuovamente sul concetto espresso da Rame e indica, oltre a Molière, un altro riferimento importantissimo, un autore/attore a cui si ispira:

> Sopra tutti, questa sera a Voi si leva il grazie solenne e fragoroso di uno straordinario teatrante della mia terra, poco conosciuto non soltanto da voi e in Francia, Norvegia, Finlandia … ma poco noto anche in Italia. Ma che è senz'altro il più grande autore di teatro che

[7] Rame F., Fo D., *Orgasmo Adulto Escapes from the Zoo*, adapted by Parsons E., New York, Broadway Publishing, 1998 [1985], p. 4.

l'Europa abbia avuto nel Rinascimento prima ancora dell'avvento di Shakespeare.
Sto parlando di Ruzzante Beolco, il mio più grande maestro insieme a Molière: entrambi attori-autori, entrambi sbeffeggiati dai sommi letterati del loro tempo. Disprezzati soprattutto perché portavano in scena il quotidiano, la gioia disperazione della gente comune, l'ipocrisia e la spocchia dei potenti, la costante ingiustizia. E soprattutto avevano un difetto tremendo: raccontavano queste cose facendo ridere. Il riso non piace al potere. Ruzzante poi, vero padre dei comici dell'Arte, si costruì una lingua, un lessico del tutto teatrale, composto di idiomi diversi; dialetti della Padania, espressioni latine, spagnole, perfino tedesche, miste a suoni onomatopeici completamente inventati. Da lui, dal Beolco Ruzzante ho imparato a liberarmi della scrittura letteraria convenzionale e ad esprimermi con parole da masticare, con suoni inconsueti, ritmiche e respiri diversi, fino agli sproloqui folli del grammelot.
A lui, al Ruzzante, permettetemi di dedicare una parte del riconoscimento prestigioso che Voi mi offrite[8].

Fare teatro per Rame e Fo significa, quindi, sovvertire la cultura dominante, denunciare le ingiustizie che le società infliggono ai più deboli e istigare all'azione facendo ridere. Si tratta, però, di un ridere straniante che porta alla consapevolezza della propria condizione; sono vere e proprie epifanie dei personaggi e, di conseguenza, degli spettatori presenti alle messinscene. Da questo si evince, ancora una volta, che il loro è soprattutto un teatro didattico.

Una delle caratteristiche della recitazione di Fo è la sua profonda dipendenza dalla performance che si basa sullo straniamento, una sorta di recitazione epica; tuttavia, bisogna tenere a mente che c'è nel suo sistema una profonda differenza con la teoria della recitazione di Bertolt Brecht[9]. In quest'ultimo caso, lo straniamento degli at-

[8] Fo D., *Discorso del Nobel, (Italian)*: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/25808-dario-fo-discorso-del-nobel/*Discorso del Nobel*, *Contra Jogulatores Obloquentes*, 1997.

[9] L'intenzione di Brecht era di proporre l'alienazione degli spettatori dai personaggi e dall'azione scenica eliminando, in questo modo, le «emozioni che non hanno bisogno

tori dal personaggio interpretato è fondamentale per raggiungere l'effetto didattico, che è per Brecht, il fine ultimo dell'esperienza teatrale. Nella visione di Fo, invece, l'attore è pirandellianamente[10] e umoristicamente dentro e fuori dal personaggio: da un lato, gli attori devono "vivere" la loro parte, dall'altro devono essere in grado di distaccarsi dai personaggi e vederli criticamente. Come ha sottolineato lui stesso, il suo stile deriva dalla lunga tradizione del realismo nel teatro italiano e non da quella del naturalismo. Le sue messe in scena sono caratterizzate dal fatto che l'attore è distaccato e critico rispetto a quanto viene eseguito, e tuttavia non è alienato dal personaggio. In questo modo l'attore può fornire al pubblico non solo semplici informazioni, ma i dati necessari per ricostruire significati.

D'altra parte per Fo e Rame l'elemento essenziale della drammaturgia è l'ideologia o, per meglio dire, la politica, in quanto il teatro è considerato un'indagine approfondita della società: la sua funzione primaria è quella di scrutare i potenti e, così facendo, sovvertire la cultura ufficiale. Perseguono questo obiettivo attraverso i loro testi performativi[11].

Un'altra tradizione influente nel processo di definizione dello stile attoriale e autoriale del lavoro di Fo e Rame è la Commedia dell'Arte. In questa riconoscono due tradizioni diverse: una che ha lavorato nelle corti e ha servito l'aristocrazia, eseguendo solo alcuni

---

di farsi credere quelle del personaggio rappresentato», impedendo così che gli spettatori potessero identificarsi con i personaggi. Sostanzialmente, attraverso lo straniamento Brecht voleva che si creasse una relazione non sentimentale bensì intellettuale tra personaggi e pubblico; in questo modo gli spettatori avrebbero acquisito una coscienza politica della rappresentazione, che sarebbe seguita da un'azione politica. Brecht B., *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese* in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001 [1962], pp. 72-83.

[10] Gieri M., *Effetti di straniamento come strategia della messa in scena nel teatro del teatro di Luigi Pirandello*, in Lauretta E. (a cura di) *Pirandello e il teatro*, Milano, Mursia, 1993, pp. 335-42.

[11] Per un discorso sulla professione d'attore secondo Fo si vedano Rame F. (a cura di), *Dario Fo, Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1997 [1987] e Fo D., *Totò. Manuale dell'attor comico*, Firenze, Vallecchi, 1995.

tipi di commedie che potremmo definire conservatrici nel contenuto, e un'altra tradizione che ha operato nelle taverne e nelle strade delle città, senza mai eseguire le proprie opere nelle corti e per la nobiltà. Ovviamente, abbracciarono quest'ultima tradizione della Commedia dell'Arte.

È praticamente impossibile fornire una definizione unificante e inequivocabile del loro lavoro, poiché il loro teatro è continuamente "in movimento". Questa costante trasformazione è il risultato del loro rispecchiare e mettere in discussione le realtà politiche e sociali, anch'esse in costante evoluzione. Le loro numerose produzioni, circa una all'anno per quasi sessant'anni (fino alla loro morte), rappresentano un'eccezione nella scena teatrale italiana; i loro sforzi come drammaturghi, attori, registi e produttori incarnano il concetto di teatro totale.

Il percorso formativo dell'autore e il carattere composito delle sue "mises en scènes"

In Italia Fo è stato spesso giudicato, più che autore o drammaturgo, solo come un improvvisatore teatrale. I suoi spettacoli hanno provocato dibattiti politici divenuti al tempo stesso il potere generatore delle sue *mises en scènes*; queste sono la rappresentazione in scena delle sue posizioni ideologiche; le sue esibizioni teatrali sono diventate non tanto una forma di agit-prop, quanto la chiamata ad una presa di coscienza di quello che accade e del proprio stato all'interno del sistema. Per questo, l'incontro con il pubblico era necessario e fondamentale, un pubblico che negli anni ha subìto una trasformazione politica (così come a cambiare è stata la posizione ideologica di Fo, a differenza di quella di Rame, rimasta fondamentalmente fedele ai partiti, parlamentari ed extra parlamentari). Gli spettacoli e i testi di Dario Fo e Franca Rame[12] sono spesso discorsi

[12] Bisogna ricordare che i testi sono sempre posteriori alle rappresentazioni.

politici al di fuori dei contesti tradizionali e istituzionali della politica. Tra il 1962, quando furono costretti a lasciare la guida del popolare programma televisivo *Canzonissima*, e il 1977, quando fu permesso loro di esibirsi di nuovo alla televisione di stato, la loro storia personale e pubblica è stata caratterizzata da denunce, espulsioni, scomuniche e provocazioni.

Dario Fo e Franca Rame si incontrano nel 1951[13] e nel 1952 Fo iniziò a collaborare con la radio di stato italiana, la RAI, per la quale scrisse monologhi comici trasmessi poi in una serie intitolata *Poer Nano* (Povero nano), della durata di diciotto settimane. Dal 1953 al 1956 lavorò per l'industria cinematografica come scrittore; recitò anche in *Lo svitato*, diretto da Carlo Lizzani.

In questo periodo Fo era ancora alla ricerca di una voce personale. Tale processo stava avvenendo contemporaneamente a una grande trasformazione generale della scena teatrale italiana, che stava vivendo il declino dell'autore e l'ascesa del regista. Le prime opere di Fo erano in stile satirico-cabaret e lo stratagemma principale nelle sue esibizioni era quello di rovesciare e ridicolizzare le credenze comuni. In quel periodo stava gettando le basi per una nuova macchina teatrale, simile a quella della Commedia dell'Arte, non asser-

[13] Il racconto travagliato e intrigante di Fo inizia a San Giano in Lombardia nel 1926. Figlio di un ferroviere e di una contadina, frequenta l'Accademia di Brera, un liceo artistico, e successivamente si iscrive all'Università degli Studi di Milano al Dipartimento di Architettura. Tuttavia, abbandonò i corsi poco prima di completare gli studi. Iniziò successivamente a scrivere e a recitare, ma la sua attività principale all'epoca era la pittura. Nel 1951 conosce Franca Rame, che era figlia d'arte. La famiglia era una compagnia teatrale girovaga che affondava le proprie radici nella Commedia dell'Arte. Rame avrà un ruolo fondamentale nello sviluppo artistico di Fo. Tra le tantissime biografie pubblicate suggeriamo quella di Farrell J., *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni, 2014; Rame F., Farrell J., *Non è tempo di nostalgia*, cit., e l'autobiografia di Fo (Fo D., *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda editore, 2007). Per notizie relative a Franca Rame attrice cinematografica si veda: Gieri M., *Franca Rame e il cinema: percorsi desueti di una grande interprete teatrale*, in Gavrilovich D., Pizza M. T., Santeramo D. (a cura di), *Franca Rame. One Life, a Thousand Adventures*, cit., pp. 28-33.

vita alle corti e all'*establishment*[14]. Il suo atteggiamento da *fool*, cioè il comportamento tipico di qualcuno che fondamentalmente vive ai margini della società, gli permise di cercare la verità senza mai dover scendere a compromessi. Il suo debutto, *Dito nell'occhio* (1953)[15], venne sceneggiato con Franco Parenti e Giustino Durano. Si trattava di un progetto estremamente ambizioso in quanto comprendeva ventuno schizzi sulla storia dell'umanità. L'intento originario dell'opera era di riesaminare da una prospettiva diversa alcuni miti e episodi storici: ad esempio, la costruzione delle piramidi d'Egitto concentrandosi sulle migliaia di schiavi che persero la vita nello sforzo; l'attribuzione dell'idea del cavallo di Troia ad un milite ignoto; la presentazione del generale Napoleone e del vice ammiraglio Nelson come due ragazzini che bisticciano. Satire di film americani e allusioni alla politica italiana contemporanea riempivano la seconda parte dello spettacolo, che si concludeva con gli attori che fotografano il pubblico. *Sani da legare*, (1954), scritto anche con Parenti e Durano, fu costretto a chiudere prima della fine della stagione a causa del suo contenuto politico.

L'opera successiva, *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), introdusse due nuovi elementi nella satira italiana: la prima novità consisteva in una progressiva crescita dei personaggi assurdi; la seconda era la loro classe sociale, tutti appartenevano al sottoproletariato. Nella trama della commedia, il protagonista, un piccolo criminale, viene ingannato dai suoi amici, che gli fanno credere che stia sposando una bella ragazza, che in realtà è una prostituta. Prosegue con una serie di complicazioni, anche burocratiche, fino alla fine, quando il giovane viene "salvato" dagli arcangeli, il cui intervento richiama il *deus ex machina* del teatro classico.

[14] Sicuramente Fo fu ispirato dall'esperienza di Rame, la cui famiglia, come si è detto, era una compagnia vicina alla tradizione della Commedia dell'Arte.

[15] Vista l'enormità delle produzioni teatrali di Fo e Rame è stata operata una scelta "rappresentativa" delle opere.

Una nuova prospettiva: il teatro politicamente satirico

Nello stesso anno Fo e Rame formarono la loro compagnia teatrale denominata "La compagnia Dario Fo-Franca Rame". La loro unione artistica comportò il passaggio da un teatro di satira sociale ad uno politicamente satirico. Dopo *Gli arcangeli non giocano a flipper*, la compagnia mise in scena diverse opere teatrali, tra cui *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* (1960), *Chi ruba un piede è fortunato in amore* (1961), *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), *Settimo, ruba un po' meno* (1964) e *La signora è da buttare* (1967).

Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri comprende quindici brani, che deridono le autorità. La *pièce* causò quasi la prigione a Fo, perché si era rifiutato di presentare il testo per l'approvazione da parte delle autorità, in base alle leggi sulla censura del tempo. *Chi ruba un piede è fortunato in amore* è una versione moderna del mito classico di Dafne ed è considerato il pezzo stilisticamente più "tradizionale" ed elaborato di Fo: nel testo si affrontano questioni relative alla corruzione nel settore dell'edilizia, un malessere che affliggeva l'Italia già durante il boom economico del dopoguerra. In effetti, in quel periodo iniziò la deturpazione del paesaggio naturale italiano con lo sviluppo indiscriminato di nuove aree residenziali senza pianificazione urbana, reso possibile dall'aiuto di politici corrotti.

Settimo, ruba un po' meno, messo in scena nel 1964, è forse più una scrittura scenica che un testo teatrale. La *pièce* fu riscritta nel 1990, per adattarla allo scandalo di Tangentopoli che scosse l'Italia e fece cadere il governo, mentre nella versione originale Fo aveva presentato eventi drammatici che sbeffeggiavano l'*entourage* della sinistra italiana.

La colpa è sempre del diavolo (1965) è considerato da molti il primo passo di Fo e Rame verso la maturità teatrale. L'opera presentava eventi immaginari che si svolgevano nel Medioevo. Fo in

seguito dichiarò che ciò che aveva messo in scena non era la storia ufficiale, ma quella che non si trova nei libri di testo: l'opera era una farsa di diavoli e streghe che denunciava il sostegno dato dalla Chiesa cattolica ai poteri temporali; in questa Fo ritraeva gli eretici come controforze rivoluzionarie. Allo stesso tempo, nell'opera si alludeva all'imperialismo americano; in seguito, *La colpa è sempre del diavolo* divenne la base per quello che è considerato da molti il suo capolavoro, *Mistero Buffo* (1969).

Con *La signora è da buttare* (1967) viene sferrato un attacco spietato contro la presenza americana in Vietnam. La commedia è un'allegoria della storia statunitense, piena di metafore messe in scena in un ambiente circense. In quel periodo, Franca Rame aderì ufficialmente al Partito Comunista Italiano, la Compagnia Fo-Rame si sciolse e la coppia formò una nuova compagnia chiamata "Nuova Scena".

La consacrazione artistica di Fo/Rame e l'apertura verso un nuovo pubblico

A questo punto, Fo e Rame erano diventati delle vere e proprie celebrità; erano apparsi in diversi spot televisivi e le loro opere teatrali erano state rappresentate in tutta Europa. Tuttavia, si resero conto della grande contraddizione che stavano vivendo: le loro esibizioni erano comode denunce della società borghese e le persone che criticavano non solo li pagavano, ma applaudivano ai loro spettacoli. In effetti, la borghesia poteva accettare tale satira solo perché veniva prodotta all'interno del proprio sistema. Fo e Rame credevano di essere diventati come quei Comici dell'Arte che erano pagati dai reali per prenderli in giro. Presa coscienza di tale contraddizione e rifiutando di essere i giullari della borghesia, decisero di lasciare il circuito teatrale ufficiale.

Dopo questa decisione, con *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (1968) Fo e Rame riuscirono a raggiunge-

re un nuovo pubblico fatto di contadini, pensionati e sottoproletari. Il debutto fu a Sant'Egidio, un piccolo paese alle porte di Cesena. Lo spettacolo presentava diverse novità rispetto alle messe in scena precedenti; innanzi tutto, erano presentati al pubblico non veri e propri personaggi, ma pure funzioni sociali: il Capitale, l'Associazione Imprenditoriale, il Vescovo, il Re-Burattino e il Drago. Inoltre, Fo e Rame decisero che tutti i membri della compagnia avrebbero ricevuto la stessa retribuzione e avrebbero interpretato, alternandosi, tutti i ruoli principali. Più tardi, Dario Fo ammise la complessità di tale gestione, in quanto molti spettatori protestavano quando lui e Franca non ricoprivano i ruoli principali. *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* copre trent'anni di storia italiana, dalla Resistenza al 1968. Il linguaggio è semplice e immediato, sicuramente ispirato alla tradizione teatrale a cui apparteneva Rame. Questo spettacolo, insieme a tutti gli altri di questo periodo, trovò il proprio circuito nella struttura alternativa dell'ARCI, l'organizzazione ricreativa del Partito Comunista Italiano che aveva sedi in tutt'Italia.

Mistero Buffo, il lavoro da molti considerato il più importante, segna un nuovo inizio per il teatro italiano: si tratta di un atto unico con solo un attore. Lo spettacolo era composto da una moltitudine di testi medievali, con l'apporto dei vangeli apocrifi. La lingua usata è un misto di dialetti settentrionali e l'intero testo è profondamente sovversivo.

A quel tempo, come accennato, Fo e Rame avevano lasciato il circuito teatrale ufficiale e si dedicarono al teatro underground debuttando con uno spettacolo intitolato *Fedayin*. Sul palco, veri guerriglieri palestinesi cantavano le loro canzoni e raccontavano la loro storia; tuttavia, Fo stava cercando una sorta di compromesso tra palestinesi e israeliani.

Risalendo all'anno 1962, probabilmente grazie a una coalizione di centro-sinistra al governo, Fo e Rame furono invitati a condurre il

programma televisivo più popolare d'Italia, *Canzonissima*. Durante questa esperienza atipica, svilupparono un approccio originale attraverso il quale criticavano e satirizzavano spettacoli di competizioni canore popolari proprio come *Canzonissima*. Tuttavia, la loro critica della società italiana contemporanea e dell'*entourage* politico del tempo portò alla fine al loro allontanamento. Uno fra i migliori *sketch* rappresentava un lavoratore così grato al suo datore di lavoro che quando sua zia gli fa visita e finisce in una macchina tritacarne, non interrompe la produzione, tornando alla fine a casa non con sua zia, ma con un premio: 150 scatolette di carne … di sua zia! Lo spettacolo fu ferocemente attaccato dai giornali conservatori e Fo e Rame vennero rimproverati dai direttori della RAI, i quali da quel momento decisero di censurare i loro testi. Di conseguenza, Fo e Rame lasciarono lo spettacolo in segno di protesta.

Nel 1966 venne chiesto loro di dirigere *Ci ragiono e ci canto*, spettacolo prodotto dal *Nuovo Canzoniere Italiano*. Furono così esposti alla storia della musica popolare italiana e alla storia della classe operaia. Questo incontro con la cultura popolare è stato cruciale per lo sviluppo della ricerca e della produzione futura dei due autori/attori.

Con *L'operaio conosce soltanto trecento parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone* (1969) Fo e Rame produssero una satira graffiante del Partito Comunista Italiano e delle sue politiche, terminando così la loro collaborazione con l'ala culturale del partito, l'ARCI.

Ancora una volta, Fo e Rame fondarono una nuova compagnia, il "Collettivo Teatrale La Comune", con il quale girarono l'Italia nei "teatri off-off," terreni naturali dei gruppi di estrema sinistra dell'area extraparlamentare. La nuova direzione intellettuale e politica intrapresa dal loro teatro era quella del *teatro-news*, cioè un teatro puramente informativo che promuovesse soprattutto, se non esclusivamente, la consapevolezza politica. La prima messa in scena di

questo periodo fu *Vorrei morire anche stasera se dovessi pensare che non è servito a niente* (1970), un pezzo a sostegno del movimento palestinese, la cui lotta viene paragonata alla Resistenza italiana.

Un anno prima, nel 1969, l'esplosione di una bomba in Piazza Fontana a Milano uccise diciassette persone e ne ferì ottantotto. Un anarchico di nome Pinelli, che era stato trattenuto dalla polizia in quanto sospettato attentatore, precipitò dal quarto piano della stazione di polizia e morì. *Morte accidentale di un anarchico*, scritto da Fo l'anno successivo, nel 1970, era basato su questo evento anticipando le trame sovversive che avevano portato alla morte di Pinelli. Infatti, anni dopo si scoprì che, sebbene la polizia e i servizi segreti inizialmente attribuissero l'atto terroristico agli anarchici, si trattava in realtà di uno stratagemma per fuorviare le indagini dai veri cospiratori, un gruppo di estrema destra chiamato Ordine Nuovo. Lo spettacolo propone anche una contro-teoria sulle azioni terroristiche in Italia e mette a nudo l'esistenza della strategia della tensione che cercava di destabilizzare la nazione per favorire un colpo di stato.

Pum! Pum! Chi è? La polizia! (1972) è l'esempio estremo di ciò che Fo e Rame ritenessero fosse il teatro didattico. Nella *pièce*, vista da oltre un milione di spettatori, si affronta di nuovo la strage di Piazza Fontana e, in particolare, il tentativo di insabbiamento delle responsabilità dei politici al governo e dei servizi segreti eversivi.

Le vite di Fo e Rame furono in seguito caratterizzate da conflitti e attacchi continui da parte delle autorità, della Chiesa cattolica e dei politici al potere. Ad esempio, nel 1973 Franca Rame fu attaccata da una squadra di fascisti e violentata. In seguito, è stato riferito che ci furono celebrazioni da parte di ufficiali militari nelle caserme quando il terribile atto fu reso pubblico. Per affrontare e denunciare la violenza subita, Rame scrisse un monologo straziante intitolato *Lo stupro*[16].

[16] Bisogna tener presente che all'epoca in cui Rame denuncia di essere stata stuprata, era inusuale perché si incolpava spesso la vittima ed era visto anche come una vergogna.

Nello stesso anno, Fo venne arrestato per presunti contratti di affitto di teatri non pagati ma presto rilasciato quando migliaia di persone protestarono in sua difesa. Di ritorno da una messa in scena a Parigi, Fo e Rame decisero di occupare un edificio abbandonato a Milano, la Palazzina Liberty, per ospitare il loro teatro; centinaia di persone si unirono all'occupazione.

Nel 1974, misero in scena *Non si paga* e nel 1975 *Il Fanfani rapito*. Nel 1977 tornarono alla televisione di stato e lavorarono per RAI 2, che allora era controllata principalmente dal partito socialista. La programmazione di *Mistero Buffo* fece infuriare l'*establishment,* provocò la condanna dei giornali di governo e in particolare del Vaticano in quanto la rappresentazione fu ritenuta blasfema.

A quel tempo, Fo e Rame diventarono gli autori italiani più interpretati e tradotti all'estero: le loro opere erano in scena in tutta Europa e in Nord America. Tuttavia, nel 1980 la coppia non ottenne il visto per entrare negli Stati Uniti a causa del loro coinvolgimento con Soccorso Rosso, un gruppo di avvocati che difendeva gli estremisti di sinistra nei processi e assicurava che i diritti umani degli indagati fossero rispettati (anche se, tecnicamente, solo Franca aveva aderito e sostenuto l'organizzazione).

Con *Coppia aperta, quasi spalancata* (1983), affrontarono la crisi coniugale: nell'opera si condannano, infatti, i tentativi maschilisti del marito di stabilire le regole del matrimonio, di proporre un matrimonio aperto, ma solo per lui.

Il tour negli Stati Uniti: un successo controverso

Nel 1985 Fo e Rame ottennero finalmente il visto per gli Stati Uniti dove entrambi andarono in tour l'anno successivo. Il motivo principale della tournée era di mettere in scena personalmente i loro testi, perché negli Stati Uniti le loro opere venivano sempre svuotate della base politica e ideologica; le produzioni americane si concentravano soprattutto, se non esclusivamente, sull'aspetto comico.

Sebbene *Death of an Anarchist* fosse stato un successo in Inghilterra, la produzione di Broadway fu un flop e ricevette diverse recensioni molto negative, tra cui una schiacciante dal *New York Times*.

La stessa sorte subì *Tutta casa, letto e chiesa*, una serie di monologhi interpretati da Franca Rame e scritti da entrambi negli anni Settanta; lo spettacolo fu messo in scena con discreto successo, tradotto e co-diretto dalla pluripremiata attrice Estelle Parsons. Anche in questo caso, però, la traduzione inglese indeboliva l'aspetto politico dell'opera. Quando Franca ripropose il testo in italiano con i sopratitoli, mantenendo così intatto il contenuto politico, i critici si soffermarono piuttosto sull'aspetto fisico di Rame, sulla sua bellezza, paragonandola a Lucille Ball[17] e Goldie Hawn[18], mettendo ancora in ombra tutti gli aspetti politici dello spettacolo.

Nonostante tutti gli spettacoli di Franca durante la tournée registrassero il tutto esaurito, i critici li trovavano obsoleti, giudicando allo stesso tempo volgari le rimostranze femministe al loro interno. Anche alcune organizzazioni femministe statunitensi criticarono *Tutta casa, letto e chiesa*[19], perché ritenevano che il femminismo di Franca non fosse abbastanza critico verso gli uomini e non presentasse argomenti femministi tipicamente americani, come l'emancipazione delle donne e un'analisi delle relazioni esclusivamente tra donne. Inoltre, le femministe americane lamentavano il fatto che in

[17] Attrice comica americana conosciuta soprattutto per la serie televisiva *I Love Lucy*, che fu trasmessa dal 1951 al 1957 e che per sei anni fu la sitcom più seguita d'America. I protagonisti erano i coniugi Lucille Ball e l'attore Desi Arnaz, un immigrato cubano (la Ball aveva infatti imposto suo marito come coprotagonista della serie). Anche se il giornalista cita la sitcom *I Love Lucy* per denigrare *Orgasmo Adulto* indirettamente, definendola una farsa grossolana, la protagonista, Lucy, era una casalinga naïve e frivola ma intraprendente. In effetti, *I Love Lucy* è oggi considerata da molti critici una delle sitcom più all'avanguardia del tempo. Infatti, avere in una popolare serie un'americana sposata a un cubano negli anni Cinquanta era veramente un atto rivoluzionario per la TV nord-americana.

[18] Attrice comica americana protagonista di molte commedie leggere. Considerata molto bella e spesso interprete di ruoli di donne sprovvedute.

[19] Anche in Inghilterra, qualche anno prima, le femministe avevano protestato, perché in uno dei monologhi Rame indossava un *négligé* trasparente.

Tutta casa, letto e chiesa le donne erano spesso ritratte come deboli e inconsapevoli. Invero, negli atti unici sia gli uomini che le donne sono sfruttati dal sistema capitalistico, ma le donne sono spesso sfruttate anche dai loro uomini.

Forse uno dei monologhi più rivoluzionari tra gli atti unici di *Tutta casa, letto e chiesa* è *Medea*, in cui la protagonista uccide i propri figli non per gelosia o per punire il marito, che ha sposato una donna molto più giovane (come succede nel mito classico), ma per ribellarsi alla società patriarcale in cui vive, in quanto vede le azioni di suo marito, paradossalmente sostenute dal coro femminile, come legittime. Quello di Rame è un atto politico che si sottrae all'assimilazione della femminilità con la maternità[20], sebbene una parte della critica femminista lo giudicò diversamente[21].

È interessante notare che uno dei più forti attacchi contro Franca venne proprio da Estelle Parsons, che, come accennato, aveva co-tradotto il testo; dichiarò in un'intervista che Rame aveva venduto la sua anima, che era disposta a tutto, anche ad essere una bomba sexy pur di fare l'attrice, e che nei monologhi la comicità provenisse da Dario, mentre la rabbia da Franca, in quanto «è consapevole che quando invecchierà non sarà più in grado di ottenere le parti che ottiene ora, perché le perderà a favore di una come me che non ha mai dovuto fare affidamento sul suo aspetto»[22].

In verità, Rame non voleva presentare una donna femminista a

[20] Wood S., *Parliamo di donne: Femminism and Politics in the Theater of Franca Rame*, in Farrell J., Scuderi A. (eds.), *Dario Fo Stage, text, and Tradition*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000, p. 173.

[21] Maggie Günsberg sostenne che l'atto compiuto da Medea dà adito «sfortunatamente» ai discorsi degli anti femministi (ossia che le femministe sono cattive madri e donne mediocri), perché nel monologo non viene identificato il vero motivo dell'ira di Medea. «Medea agendo come una 'cattiva madre' fa il gioco di una società patriarcale che può semplicemente classificarla come pazza». Cfr. Günsberg M., *Gender and the Italian Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 226-227.

[22] Malnig J., Rosenthal J. C., Wyama A. B.*, Orgasmo Adulto Escapes from the Zoo: An Interview with Estelle Parsons*, in «Women & Performance: A Journal of Feminist Theory», 2, I, January, 1985, p. 53. (L'intervista è del 26 settembre 1983).

un pubblico femminista, ma intendeva raccontare e rappresentare l'oppressione di cui è vittima la donna-operaia a donne-operaie che erano inconsapevoli della loro condizione, affinché possano prenderne coscienza. In una lunga intervista concessa a Joseph Farrell dopo molti anni, Rame elabora il suo pensiero:

> Lo sfruttamento era dappertutto, anche all'interno della famiglia. Il femminismo, se inteso nel suo vero significato, è un concetto molto alto, di un valore inestimabile. Le cosiddette femministe *leaderine* di allora, si rivolgevano alle donne modeste, alle operaie, con un linguaggio altisonante e privo di senso, imbevuto di ideologie. Io, invece, cercai di mettere in atto la mia concezione di femminismo portando i nostri spettacoli nelle fabbriche. Dopo ogni spettacolo […] si discuteva, e l'operaia capiva. Capiva, se usavi il giusto linguaggio, altrimenti era come fare un buco nell'acqua[23].

Quello che non era stato recepito è che il femminismo di Rame attacca il sistema nella sua interezza. Il suo non era un femminismo assolutistico confinato a una sfera dell'essere, quello femminile[24], ma era piuttosto il riconoscimento che l'oppressione, a cui la grandissima maggioranza delle donne sono state assoggettate, fosse una condizione che prevarica il genere, in quanto coinvolge anche gli uomini. Il contributo di Franca Rame è stato quello di mostrare la condizione della donna come coincidente con la condizione umana delle classi sociali più sfruttate; se gli operai sono sfruttati dalle multinazionali, le donne sono sfruttate doppiamente: dalle multinazionali per cui lavorano e dai loro uomini a cui sono asservite. In questo senso, il teatro di Franca Rame "prende le distanze" da quello tipicamente femminista poiché esplora non tanto le relazioni tra donne, quanto piuttosto s'interroga su questioni di potere in relazioni eterosessuali[25], oltre che lavorative. I suoi

[23] Rame F., Farrell J., *Non è tempo di nostalgia*, cit., p. 111.

[24] Cfr. Anderlini S., *Franca Rame: Her Life and Works in Theatre*, vol. 17, n.1, 1985, p. 39.

[25] *Ibidem*.

monologhi non sono presentazioni essenzialmente o unicamente anti-maschio; sono invece forti suggestioni sul fatto che le dinamiche del potere, della violenza e della sottomissione, alla base della sua denuncia, possono essere sconfitte solo con la collaborazione, con la comunicazione tra donne e uomini[26]. Questa idea del necessario dialogo tra i sessi, benché presente in molti monologhi, è esplicitata ne *Il risveglio*, una delle *pièces* più apprezzate dal pubblico americano. Qui la protagonista, oltre ad essere schiava del lavoro, si ritrova oppressa anche dal ruolo di moglie e madre impostole dalla società: oltre ad essere abusata dal Capitale, essa è anche sfruttata dal marito[27].

La lungimiranza del teatro di Rame e Fo: tematiche a confronto

Fo scrisse *Il papa e la strega* nel 1990: si tratta di un immaginario Papa reazionario che è paralizzato da una lombalgia acuta, un colpo della strega, e per essere curato ha bisogno dell'aiuto di una strega, assunta, in realtà, per curarlo da una malattia mentale. Il Papa, infatti, è ossessionato dall'immagine di avere tra le braccia milioni di bambini affamati del Terzo Mondo. Nel corso della *pièce*, paradossalmente, la strega converte il Papa ai veri valori della Chiesa, che dovrebbe tornare alla sua originaria povertà teologica; inoltre sancisce la legalizzazione delle droghe e l'uso di contraccettivi. La commedia diventa dunque anche una feroce critica alla gestione, principalmente attraverso l'incarcerazione, del grande problema della droga che all'epoca stava devastando l'Italia.

Ancora nella loro commedia successiva, *Zitti! Stiamo precipitando!*, scritta nel 1991, Fo e Rame anticiparono un fenomeno che avrebbe drammaticamente preso il centro della scena nel mondo: nell'opera trattarono di una delle malattie più devastanti del secolo,

[26] *Ibidem*.

[27] Fo D., *Teatro*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. 983 e Rame F., Fo D., *Orgasmo Adulto Escapes From the Zoo*, adapted by Parsons E., cit., pp. 34-35.

l'AIDS, esplorandone le implicazioni sociali e morali prima che il tema diventasse universalmente affrontato.

Nel 1996 Fo ebbe un ictus e perse quasi la vista; fortunatamente si riprese velocemente. Durante questo periodo, Franca fondò l'Archivio Franca Rame Dario Fo, che oggi è una raccolta esaustiva di manoscritti, articoli, foto, video, locandine e copioni che possono essere visualizzati online[28].

Nel 1997, Fo scrisse *Il diavolo con le zinne* la cui tematica ruota attorno alle difficoltà che i giudici giusti devono affrontare. Il personaggio principale è un giudice del XVI secolo, disprezzato dai potenti e ostacolato nel suo lavoro. Ovviamente, si tratta di un'allegoria di ciò che stava accadendo in Italia nel momento in cui molti cercavano di delegittimare quei magistrati che, a Milano, stavano indagando sulla corruzione della politica e dell'imprenditoria italiana. L'inchiesta "Mani Pulite", infatti, fu un vero e proprio terremoto che colpì non solo la scena politica italiana, ma il Paese nel suo complesso. Le indagini furono avviate da un gruppo di magistrati, con sede a Milano, che scoperchiarono un sistema diffuso di corruzione e concussione nelle agenzie governative e nei partiti. L'indagine fece cadere la coalizione di governo: la Democrazia Cristiana, il Partito Socialista, il Partito Socialdemocratico, il Partito Liberale e il Partito Repubblicano. Lo scandalo mise in ginocchio questi partiti, che, alla fine, si sciolsero. I Democristiani, che erano al potere dal 1948, si divisero in diverse formazioni politiche e persero milioni di voti. Il Partito Socialista, che era stato in coalizioni di governo dal 1960, praticamente scomparve e Bettino Craxi, il suo leader ed ex primo ministro italiano, lasciò il paese e sfuggì così all'accusa, rifugiandosi in Tunisia dove visse fino alla sua morte nel 2000.

Con *Marino libero! Marino è innocente!* Fo torna all'atrocità che ha ispirato *Morte accidentale di un anarchico*, la bomba che aveva ucciso decine di persone nella strage di Piazza Fontana. Molti anni

[28] *Archivio Rame/Fo*: https://www.fondazioneforame.org/archivio-rame-fo/

dopo l'attentato, Leonardo Marino, un militante del movimento di estrema sinistra Lotta Continua, confessò di aver preso parte all'assassinio del commissario di polizia Calabresi, accusato da molti a sinistra di aver fatto "suicidare" Pinelli. Marino accusò Adriano Solfri, ex leader di Lotta Continua, di essere l'istigatore dell'assassinio di Calabresi. La testimonianza di Marino era tuttavia piuttosto imperfetta e il teste si contraddiceva. La condanna a 22 anni di Solfri provocò grandi manifestazioni. La sentenza fu percepita da un gran numero di italiani come una sorta di rappresaglia ritardata, poiché molti credevano che Solfri fosse innocente.

Nel 2002, Fo pubblicò la sua autobiografia, *Il paese dei mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, in cui illustra ciò che lo ha ispirato sia artisticamente che ideologicamente.

Ancora una volta, Fo e Rame dimostrarono la loro lungimiranza quando, nel 2004, misero in scena *L'anomalo bicefalo* (2004); l'opera parla di un primo ministro che diventa cerebralmente morto dopo un incidente e a cui viene impiantato il cervello di Vladimir Putin, ucciso in un atto terroristico. A causa del trapianto, il primo ministro ha una doppia personalità e non è in grado di ricordare molte cose. È anche un bugiardo seriale e, sebbene sia spesso portato in giudizio, non viene mai condannato per alcun illecito. Fo subì diverse cause legali da parte di membri del Partito Popolo della Libertà, guidato dall'allora primo ministro Silvio Berlusconi, che era ovviamente il protagonista della commedia.

Nel 2006, Fo si candidò da indipendente a sindaco di Milano e, sebbene la sua lista ricevette solo il 2,12% dei voti, venne eletto al consiglio comunale. L'anno successivo pubblicò la sua autobiografia completa*, Il mondo secondo Fo*. *Conversazione con Giuseppina Manin*. Il libro, tra le tante cose, affronta la controversa questione della sua adesione alla Repubblica di Salò (la Repubblica fantoccio fondata da Benito Mussolini dopo essere stato imprigionato e poi liberato dai nazisti nel 1943). Nonostante vi aderirono numerosi

giovani italiani, futuri autori, registi e attori come Giuseppe Berto, Giorgio Albertazzi, Marcello Mastroianni, Marco Ferreri, Ugo Tognazzi e altri, l'adesione di Fo alla Repubblica fondata dal dittatore fascista fu ovviamente usata per cercare di delegittimare le sue posizioni di sinistra e la sua credibilità. Tuttavia, Fo sostenne di essersi arruolato nell'esercito fascista non per ragioni ideologiche, ma per nascondere il fatto che il quartier generale regionale dei partigiani era nella casa dei suoi genitori.

Nel 2009, in *Lu santo jullare Francesco*, Fo propone la biografia non-ufficiale di Francesco d'Assisi che, oltre a presentarlo come colui che incarnò i veri valori del cristianesimo, lo ritrae come uno dei primi ecologisti della storia.

Nel 2010 una mostra dei suoi dipinti viene inaugurata nella città di Pontedera, vicino a Pisa: Fo ha sempre sostenuto di aver iniziato a dipingere ancor prima di poter scrivere e che la sua nuova dedizione alla pittura e allo studio della storia dell'arte in questo periodo fu dovuta ai problemi fisici causati dall'ictus.

L'ultimo teatro, verso una critica sociale

Nei suoi ultimi anni, lo slancio creativo di Fo si concentrò soprattutto sulle critiche sociali, abbandonando il discorso politico, fino all'apparizione di Beppe Grillo e Gianroberto Casaleggio, fondatori del Movimento 5 Stelle, sulla scena politica italiana. Decise poi di scrivere come co-autore insieme a loro un libro dal titolo *Il grillo canta sempre al tramonto. Dialogo sull'Italia e il Movimento 5 Stelle*, in cui i tre intraprendono un viaggio immaginario nell'antica Grecia.

Sotto paga! Non si paga, una versione aggiornata di *Non si paga* del 1974, viene messo in scena nel 2008. Nella commedia, una moglie, che non ha denaro sufficiente a fare la spesa, prende i prodotti senza pagare. Successivamente, temendo la rabbia di suo marito, nasconde la spesa in tutta la casa, creando diverse situazioni co-

miche e satiriche. È un lavoro in cui, ancora una volta, Fo e Rame affrontano il problema della povertà dei lavoratori contemporanei.

Franca Rame, moglie e partner artistico-creativa, muore nel 2013 e l'anno successivo Fo gira l'Italia presentando ed eseguendo estratti dal libro *In Fuga dal Senato*[29], pubblicato postumo, e basato sulla cattiva esperienza di Franca come senatrice della Repubblica Italiana[30].

Sebbene Fo fosse stato candidato al Premio Nobel per la letteratura dal 1977, venne finalmente insignito del premio nel 1997, in riconoscimento non solo del suo incessante contributo allo sviluppo del teatro contemporaneo, ma anche per il suo impegno per la classe proletaria e per la sua critica alle pratiche autoritarie e imperialiste nel mondo occidentale. Per la prima volta nella storia, il Premio Nobel per la letteratura venne assegnato a una vera persona di teatro: drammaturgo, attore, regista, produttore e teorico del teatro.

In conclusione, è forse doveroso riportare le osservazioni di Fo su Franca nel suo discorso di accettazione del Nobel:

> E per finire permettete che io dedichi una buona metà della medaglia che mi offrite, a Franca.
> Franca Rame, la mia compagna di vita e d'arte che Voi, Membri dell'Accademia, ricordate nella motivazione del premio come attrice e autrice, che con me ha scritto più di un testo del nostro teatro.
> Franca proprio in questo momento sta recitando in Italia ma dopodomani sarà qui: arriva a mezzogiorno, se volete venire andiamo tutti insieme a prenderla all'aeroporto. Franca è molto spiritosa, ve lo assicuro. A dei giornalisti che le chiedevano: «Ma scusi, lei come si sente adesso ad essere la moglie di un Nobel? Con un monumento in casa?» rispondeva: «Non sono preoccupata, non mi sento a disagio perché mi sono sempre allenata. Tutte le mattine faccio flessio-

[29] Rame F., *In fuga dal senato*, Milano, Chiarelettere, 2013.

[30] Rame ha definito il tempo trascorso al senato come «I diciannove mesi più brutti della mia vita». Soprattutto ha lamentato un certo snobismo da parte delle senatrici di sinistra, (soprattutto della Finocchiaro) nei suoi confronti e di grande solitudine: «Mangiavo sempre da sola, mai nessuno con cui scambiare una parola» (Rame F., Farrell J., *Non è tempo di nostalgia*, cit., pp. 119-123).

ni: mi piego in due appoggiando le mani a terra, così mi sono abituata a diventare piedestallo al monumento. Ci riesco benissimo». Vi avevo detto che è molto spiritosa … e a volte addirittura autolesionista nella sua ironia. Ma davvero senza di lei per una vita al mio fianco personalmente non ce l'avrei mai fatta a meritare questo premio. Insieme abbiamo montato e recitato migliaia di spettacoli in teatri, fabbriche occupate, Università in lotta … perfino in chiese sconsacrate, in carceri, in piazza col sole e la pioggia, sempre insieme. Abbiamo sopportato vessazioni, cariche della polizia, insulti dei benpensanti e le violenze. E soprattutto è lei, Franca, che ha subito la più atroce delle aggressioni. Lei, più di tutti, sulla sua pelle, ha pagato per la solidarietà che davamo agli umili e ai battuti[31].

Dario Fo è morto nell'ottobre del 2016.

Bibliografia degli autori

Fo D., *Il mondo secondo Fo. Conversazione con Giuseppina Manin*, Parma, Guanda editore, 2007.

Fo D., *Il paese dei mezaràt. I miei primi sette anni (e qualcuno in più)*, Milano, Feltrinelli, 2002.

Fo D., *Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 1997 [1987].

Fo D., *Teatro*, a cura di Rame F., Torino, Einaudi 2000.

Fo D., *Totò: Manuale dell'attor comico*, Firenze, Vallecchi, 1995.

Fo D., Grillo B., Casaleggio G., *Il grillo canta sempre al tramonto. Dialogo sull'Italia e il Movimento 5 Stelle*, Milano, Chiarelettere, 2013.

Rame F., *In fuga dal senato*, Milano, Chiarelettere, 2013.

Rame F., Farrell J., *Non è tempo di nostalgia*, Pisa, Editore della porta, 2013.

Rame F, Fo D., *Orgasmo Adulto Escapes from the Zoo*, adapted by Parsons E., New York, Broadway Publishing, 1998 [1985].

[31] Fo D., *Discorso del Nobel,* cit.

Bibliografia critica minima

Anderlini S., *Autorappresentazione e differenza sessuale, un'intervista a Franca Rame* in «Leggere Donna», n. 26, maggio/giugno, 1990.

Anderlini S., *Franca Rame: Her Life and Works in Theatre*, vol. 17, n.1, 1985.

Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

Baudelaire C., *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Oeuvres complètes de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1951.

Baudelaire C., *Opere*, Milano, Mondadori, 1996.

Brecht B., *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese* in *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2001 [1962].

Farrell J., *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, Milano, Ledizioni, 2014.

Gawler J., Kolsky S., Co-Authorship in '*Tutta casa, letto e chiesa'. The writing of the Monologhi*, in «AUMLA: Journal of the Australian Universities Modern Language Association», 24 November, n. 102, 2004.

Gavrilovich D., Pizza M., Santeramo D., *Franca Rame si racconta. Da un'intervista inedita (2013)* in *One Life, A Thousand Adventures*, Rome, Universitalia, 2015.

Gieri M., *Effetti di straniamento come strategia della messa in scena nel teatro del teatro di Luigi Pirandello*, in Lauretta E. (a cura di) *Pirandello e il teatro*, Milano, Mursia, 1993.

Gieri M., *Franca Rame e il cinema: percorsi desueti di una grande interprete teatrale*, in Gavrilovich D., Pizza M. T., Santeramo D. (a cura di), Rame F. *One Life, a Thousand Adventures*, Rome, Universitalia, 2015.

Malnig J., Rosenthal J. C., Wyama A. B., *Orgasmo Adulto Escapes from the Zoo: An Interview with Estelle Parsons*, in «Women &

Performance: A Journal of Feminist Theory», 2, I, January, 1985, p. 53. (L'intervista è del 26 settembre 1983).
Pirandello L., *L'umorismo* in *Saggi, poesie, scritti varii*, Milano, Mondadori, 1960.
Wood S., *Parliamo di donne: Femminism and Politics in the Theater of Franca Rame*, in *Dario Fo Stage, text, and Tradition, eds.,* Farrell J. and Scuderi A., Carbondale, Southern Illinois University Press, 2000.

Sitografia

Archivio Rame/Fo: https://www.fondazioneforame.org/archivio-rame-fo/
Fo D., Discorso del Nobel, *Contra Jogulatores Obloquentes*, 1997: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/25808-dario-fo-discorso-del-nobel/

“La guerra non ha una lingua madre”. L’impegno civile di Igiaba Scego da Roma a Mogadiscio e ritorno

Florinda Nardi

Igiaba Scego: italiana e somala

> Credo di essere una donna senza identità.
> O meglio con più identità.
> Chissà come saranno belle le mie impronte digitali! Impronte anonime, senza identità, neutre come la plastica.
> Vediamo un po’. Mi sento somala quando: 1) bevo il tè con il cardamomo, i chiodi di garofano e la cannella; 2) recito le 5 preghiere quotidiane verso la Mecca; 3) mi metto il *dirah* [abito femminile somalo n.d.a.]; 4) profumo la casa con l’incenso e l’*unsi* [miscela d’incenso e altri profumi, n.d.a]; 5) vado ai matrimoni in cui gli uomini si siedono da una parte ad annoiarsi e le donne dall’altra a ballare, divertirsi, mangiare... insomma a godersi la vita; 6) mangio la banana insieme al riso, nello stesso piatto, intendo; 7) cuciniamo tutta quella carne con il riso o l’*angeelo* [focaccia n.d.a.]; 8) ci vengono a trovare i parenti dal Canada, dagli Stati Uniti, dalla Gran Bretagna, dall’Olanda, dalla Svezia, dalla Germania, dagli Emirati Arabi e da una lunga lista di stati che per motivi di spazio non posso citare in questa sede, tutti parenti sradicati come noi dalla madrepatria; […]; 12) piango la mia terra straziata dalla guerra civile; 13) faccio altre 100 cose, e chi se le ricorda tutte!
> Mi sento italiana quando: 1) faccio una colazione dolce; 2) vado a visitare mostre, musei e monumenti; 3) parlo di sesso, uomini e depressione con le amiche; […]; 6) mi ricordo a memoria tutte le parole del *5 maggio* di Alessandro Manzoni; [...]; 8) mi commuovo quando guardo negli occhi l’uomo che amo, lo sento parlare nel suo allegro accento meridionale e so che non ci sarà un futuro per noi;

9) inveisco come una iena per i motivi più disparati contro primo ministro, sindaco, assessore, presidente di turno; 10) gesticolo); 11) piango per i partigiani, troppo spesso dimenticati; 12) canticchio *Un anno d'amore* di Mina sotto la doccia; 13) faccio altre 100 cose, e chi se le ricorda tutte!
Un bel problema d'identità, e se l'abolissimo? E le impronte? Da abolire anche quelle![1]

Nel racconto *Salsicce*, che Igiaba Scego pubblica nella raccolta di racconti *Pecore Nere*, collezionata insieme ad altre donne e scrittrici di seconda generazione, così si descrive la protagonista, attanagliata dal dubbio, interrogandosi su quale sia la sua identità. Italiana o somala?

Fin da questo racconto (che non coincide con il suo esordio) si può riconoscere una motivazione volutamente e necessariamente politica che la porta ad affrontare una riflessione sulla propria identità. La scrittrice, così come la protagonista, non lascia spazio ai timori di esprimere un'opinione perché a insinuare il dubbio, a portarla di fronte a uno specchio che probabilmente riflette un'immagine non sua, è la stata proprio la politica:

La mia ansia è cominciata con l'annuncio della legge Bossi-Fini: *A tutti gli extracomunitari che vorranno rinnovare il permesso di soggiorno saranno prese preventivamente le impronte digitali*. Ed io che ruolo avevo? Sarei stata un'extracomunitaria, quindi una potenziale criminale, a cui lo Stato avrebbe preso le impronte per prevenire un delitto che si supponeva prima o poi avrei commesso? O un'italiana riverita e coccolata a cui lo Stato lasciava il beneficio del dubbio, anche se risultava essere una pluripregiudicata recidiva?

Italia o Somalia?
Dubbio.
Impronte o non impronte?
Dubbio atroce.

[1] Scego I., *Salsicce* in Kuruvilla G., Mubiayi I., Scego I., Wadia L., *Pecore Nere. Racconti*, Bari-Roma, Laterza e Figli, 2005, pp. 28-30.

> Il mio bel passaporto era bordeaux e sottolineava a tutti gli effetti la mia nazionalità italiana. Ma quel passaporto era veritiero? Ero davvero un'italiana nell'intimo? O piuttosto dovevo fare la fila e dare come tanti le mie impronte?[2]

Tutto il racconto si snoda intorno alla denuncia di una legge sentita ingiusta, insensata, priva di ogni fondamento, incapace di tenere conto delle tante realtà emergenti e soprattutto dei nati in Italia da genitori stranieri, delle seconde generazioni: «mi sembrava tutto un errore, lo scarabocchio senza senso di un bambino infuriato. Perché umiliare così la gente? E perché creare scompensi in altra gente non sicura della propria identità? Quelle maledette impronte avevano svegliato in me un demone che si era assopito da tempo immemorabile»[3].

Igiaba Scego è nata a Roma nel 1974, figlia di genitori somali emigrati in Italia a seguito del colpo di Stato militare condotto da Siad Barre nel 1969. Il padre, Ali Omar Scego, era stato governatore di Mogadiscio, ambasciatore e ministro delle finanze nella breve parentesi democratica del Paese. La guerra civile che ha investito il loro paese negli anni Novanta a seguito della caduta di Barre, ha impedito poi il loro rientro in Somalia. La scrittrice, dunque, è cresciuta e si è formata in Italia, laureata in Letterature straniere presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", conseguendo, poi, un Dottorato di ricerca in Pedagogia presso l'Università degli Studi di Roma Tre. Continua ad avere contatti con la sua terra di origine, con i parenti "sradicati" e dispersi in tutta Europa, ma è un contatto che deve essere ricercato, voluto, e che è mediato dai racconti di chi quella realtà l'ha vissuta.

Una condizione che la porta a interrogarsi sulla sua identità ibrida, o multipla, a prendere consapevolezza di quel «demone […] assopito» a cui deve necessariamente dare voce. Lo fa a partire dai

[2] Ivi, p. 26.
[3] *Ibidem*.

racconti della raccolta *Pecore nere* e non smetterà mai di far sentire il grido di dissenso nei successivi.

Come ricorda in molte interviste, la propria condizione di "nata in Italia", cresciuta e istruita nel sistema educativo italiano, la faceva percepire ancora di più nella sua diversità perché non corrispondeva all'immaginario che si può avere dell'immigrata e, al tempo stesso, era facilmente riconoscibile come proveniente da un altrove:

> ero percepita come un'aliena, più di quanto non accadesse ai migranti stessi, in quanto, agli occhi degli altri, non ero migrante ma nemmeno italiana. Il problema più grande, anche se adesso i numeri sono decisamente cambiati, l'ho vissuto sulla mia pelle e riguardava il fatto che, pur essendo nata in Italia, non avevo i canoni estetici tipici degli italiani, quindi per gli italiani (maestre, professoresse, compagni di classe, i loro genitori ecc.) vedermi costituiva sempre uno shock e dovevo continuamente spiegare chi fossi. Ovvio che, a furia di spiegare, sono diventata una scrittrice![4]

La necessità di spiegare la propria condizione la porta a interrogarsi sulla stessa e, viceversa, la ricerca dell'identità diventa un'urgenza di comunicazione, di narrazione, di condivisione.

A distanza di anni dal racconto da cui si sono prese le mosse, Scego pubblica, nel 2010, il romanzo *La mia casa è dove sono* definito da Sara Lorenzetti, la sua "recherche"[5]. Dall'inizio alla fine del romanzo, la narrazione si rivela strumento di autodefinizione e autodeterminazione, una via privilegiata che risulta salvifica, anzi la sola soluzione possibile.

L'explicit del romanzo è piuttosto significativo in questa direzione:

---

[4] Così Igiaba Scego in Bertoni R., *"Immigrazione: abbiamo dei mezzi d'informazione che cavalcano gli stereotipi". Intervista a Igiaba Scego*, in "Articolo21", 21 dicembre 2014, consultabile al sito https://www.articolo21.org/2014/12/bisogna-costruire-un-nuovo-immaginario-intervista-a-igiaba-scego/ (ultima consultazione: 16 aprile 2023).

[5] Lorenzetti S., La mia casa è dove sono: *la* recherche *di Igiaba Scego*, in Ackermann K. e Winter S., *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, pp. 127-137.

Che significa essere italiano per me... Una domanda che batteva come un viandante sconosciuto alla porta di casa: io ho provato a scriverla una risposta. Essere italiano per me...
Una risposta, poche righe, qualche secondo per digitare sulla tastiera. Ma non mi veniva in mente niente.
Non avevo una risposta. Ne avevo cento.
Sono italiana, ma anche no. Sono somala, ma anche no.
Un crocevia. Uno svincolo.
Un casino. Un mal di testa.
Ero un animale in trappola.
Un essere condannato all'angoscia perenne.
Essere italiano per me...[6]

Il medesimo quesito già posto anni prima, qui non trova rispondenze neanche nell'elencazione delle cose da fare o nei modi di sentire, ma solo nel conflitto e nel dubbio restituiti dai puntini di sospensione. Finché, come per illuminazione, dalla letteratura arriva un suggerimento e nella letteratura trova la sua soluzione:

Poi mi sono ricordata di un racconto di Karen Blixen.
Lo avevo letto da adolescente in biblioteca.
Mi aveva colpito il titolo il primo racconto del cardinale.
Ricordo che una signora chiedeva al Cardinale: "Ma tu chi sei", e a questa domanda "Chi sei?" il Cardinale ribatteva: "Risponderò con una regola classica: racconterò una storia".
Era questa la chiave.
Era inutile cercare di riempire i punti di sospensione delle definizioni.
Era una battaglia persa in partenza.
Quei puntini ci avrebbero perseguitato per tutta la vita.
Era meglio fare come il Cardinale: provare a raccontare il percorso che si era fatto fino a quel momento; e forse i percorsi di chi sentiamo veramente vicini[7].

[6] Scego I., *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 159.
[7] Ivi, pp. 159-160.

Raccontare la propria storia, e poi le storie di quanti sente a lei più vicini, diviene allora la chiave della sua ricerca e della sua letteratura in un continuo dialogo con il suo passato ma sempre con lo sguardo verso il futuro e rimanendo ancorata al suo essere nel presente. Consapevole che la narrazione delle storie, la loro consacrazione nella letteratura, può operare il cambiamento. Dai "brandelli" della sua memoria, da una memoria che è "uno specchio frantumato", "uno scarabocchio", ha riscontrato, senza ordine, senza pulire da "ogni imperfezione" la sua storia, la sua identità costruendo però un dialogo con i suoi lettori sempre più direttamente coinvolti nella speranza che possano contribuire al cambiamento:

> Mi sono concentrata sui primi venti anni della mia vita perché sono stati i venti anni che hanno preparato il caos somalo, un caos che mi ha travolto fin da bambina e che ancora oggi continua a travolgermi. Ma sono stati anche i venti anni in cui l'Italia è cambiata come non mai. Dal paese di emigranti paese a meta di immigrati, dalla tv chioccia alla tv commerciale, dalla politica all'antipolitica, dal posto fisso al precariato. Io sono il frutto di questi caos intrecciati.
> E la mia mappa è lo specchio di questi anni di cambiamenti. Non è una mappa coerente. È centro, ma anche periferia. È Roma, ma anche Mogadiscio.
> È Igiaba, ma siete anche voi[8].

Inevitabile, allora, che tutta la letteratura di Igiaba Scego sia il frutto di un continuo confrontarsi con le realtà che l'hanno definita, con le persone che di quelle realtà sono state mediatrici, dalla madre protagonista del suo romanzo di esordio *La nomade che amava Alfred Hitchcock*[9], sempre punto di confronto (e di scontro) come in *Dismatria*, fino al nonno protagonista del romanzo per ragazzi *Figli dello stesso cielo*[10].

[8] Scego I., *La mia casa è dove sono*, cit., pp. 160-161.

[9] Scego I., *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, Roma, Sinnos Editrice, 2003.

[10] Scego I., *Figli dello stesso cielo. Il razzismo e il colonialismo raccontati ai ragazzi*, Milano, Piemme, 2021.

Raccontare la propria storia, «e i percorsi di chi sentiamo più vicini», non può prescindere dalla necessità di condurre le proprie battaglie con la propria letteratura, con la propria saggistica, con l'impegno civile, con l'attivismo per i diritti e i doveri degli italiani, di tutti gli italiani. Partire dunque dalla sua condizione di italiana e somala insieme, di donna, di musulmana, di chi guardando indietro non può non riflettere sul tema del colonialismo e del neocolonialismo nel rapporto Italia-Somalia, di chi guardandosi intorno non può non dare voce alle realtà non ascoltate è un'urgenza a cui sente di dover rispondere. Ripercorrere le sue opere allora significa anche ricostruire le sue battaglie civili e soprattutto culturali tese a indicare una via per poter cambiare il punto di vista del mondo, un lettore e una lettrice alla volta.

Somalia, il paese delle origini, un filo mai interrotto

> Essendo nata in Italia all'inizio non riuscivo proprio a capire cosa fosse questa Somalia e francamente avevo molta paura. Avevo sviluppato una fantasia personale sul mio paese d'origine: credevo fosse un paese rosso, una sorta di Marte terrestre. Fu grande la mia delusione quando, all'età di 8 anni, mi accorsi che la Somalia non era rossa come Marte, ma aveva gli stessi colori dell'Italia. La delusione iniziale durò un attimo. Infatti scoprii che la Somalia era un paese meraviglioso dove l'uomo poteva vivere felice in simbiosi con la natura. Adoravo (e adoro) la mia bella Roma, ma Mogadiscio mi ha dato l'opportunità di recuperare le mie radici e di ampliare il mio orizzonte culturale[11].

Nell'introduzione a *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, Igiaba Scego ricorda ai suoi lettori come il suo rapporto con la Somalia sia stato mediato dai suoi genitori, in particolare dai racconti della madre, vera protagonista del racconto che sta per rivelarsi loro, la storia di una bambina nomade che si trasferisce a Mogadiscio, sposa un esponente politico ed è poi costretta a fuggire a causa del colpo di Stato di Siad Barre e a costruirsi una vita in Italia.

[11] Scego I., *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, cit., p. 9.

Non manca di sottolineare come la distanza dal suo paese di origine abbia contribuito a farle costruire un immaginario tutto suo tratto da racconti altrui, poi messo alla prova dalla realtà nel momento in cui è riuscita a ricongiungersi con la sua terra.

Come ha ben notato Anna Proto Pisani, la metafora che Scego usa per esplicitare questo suo sentire e l'effetto che le ha fatto "incontrare" la Somalia è davvero significativa: «La Somalia è stata una meteora nella mia vita»[12] afferma Scego ossia – commenta Pisani – «una realtà fuori dall'ordinario italiano, che sconvolge la vita, un momento straordinario che permette di ricomporre la sua persona. […] Il rapporto ristabilito con la Somalia è al tempo stesso intimo e collettivo, privato e politico, permette di ritrovare ed esprimere l'intimità ma anche di accedere alla scrittura»[13].

Mogadiscio ricostruita nei racconti della madre diviene, una volta ritrovata, un punto di riferimento una coordinata geografica fondamentale per orientarsi nella sua vita, al pari della sua Roma, della Roma in cui è cresciuta, protagonista di tanti romanzi. In *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, Mogadiscio è la prima meta raggiunta dalla protagonista e soprattutto è l'occasione per la scrittrice di raccontare la sua terra con gli occhi delle madre, non solo una terra di guerra, di morte, di povertà e sofferenza, ma soprattutto un luogo di storia, di cultura, di tradizioni che si rivelano attraverso le vicissitudini della protagonista, i suoi aneddoti e persino la sua cucina. In *La mia casa è dove sono*, la città assume un ruolo più ampio, insieme a Roma, divine il simbolo di un'identità, una doppia ma indissolubile identità: «Roma e Mogadiscio, le mie due città, sono come gemelle siamesi separate alla nascita. L'una include l'altra e viceversa. Almeno così è nel mio universo di senso»[14].

---

[12] *Ibidem*.

[13] Proto Pisani A., *Igiaba Scego, scrittrice post coloniale in Italia*, in «Italies, Les mouvements migratoires entre réalité et représentation», 14, 2010, consultabile all'indirizzo https://journals.openedition.org/italies/4042 (ultima consultazione: 16 aprile 2023).

[14] Scego I., *La mia casa è dove sono*, cit., p. 14.

E in un romanzo nel quale ciascun capitolo si apre con un luogo di Roma, a voler segnare la mappa di quei primi significativi vent'anni della sua vita, si trova sempre il corrispettivo geografico metaforico nell'altra sua città, la Mogadiscio che le ha permesso di recuperare le sue radici.

Tra il primo e il secondo modo di raccontare, tra la nomade e la donna che ha trovato la sua casa, tra la madre e la figlia, c'è una differenza sostanziale, la stessa che segna la distanza tra la prima generazione di migranti e i nati in Italia, i figli di seconda generazione. Una distanza che Scego cerca di colmare nella ricerca di questo sentire, nel decostruire e ricostruire storie, vissuti ed emozioni, reali o verosimili, nel tentativo di sviscerare le difficoltà, le complicanze, le conseguenze di tante transizioni che portano ai cambiamenti in modi e con risultati diversi.

Dismatria, l'altro racconto pubblicato insieme a *Salsicce* nella raccolta *Pecore Nere*, costituisce una chiave di lettura molto utile. La protagonista deve affrontare la madre, esporle la decisione già presa, frutto di un desiderio profondo, di fuggire da nomadismo e precarietà, di comprarsi una casa tutta sua, smettere di tenere le cose nelle valigie nella folle speranza di poter tornare in Somalia, e comprarsi pure un armadio simbolo anch'esso di conquistata stabilità.

> La verità è che tutte quelle valigie nascondevano la nostra angoscia, la nostra paura.
> Mamma diceva sempre: "Se teniamo tutte le nostre cose in valigia, dopo non ci sarà bisogno di farle in fretta e furia". Il "dopo" sottolineava un qualche tempo non definito nel futuro quando saremmo tornati trionfalmente nel seno di mamma Africa. […]
> Il nostro problema era tutto lì, in quel puerile sogno infantile.
> […] Eravamo in continua attesa di un ritorno alla madrepatria che probabilmente non ci sarebbe mai stato. Il nostro incubo si chiamava *dismatria*. Qualcuno a volte ci correggeva e ci diceva: "in italiano si dice espatriare, espatrio, voi quindi siete espatriati". Scuotevamo la testa, un sogghigno amaro, e ribadivamo il *dismatria* appena

> pronunciato. Eravamo dei *dismatriati*, qualcuno – forse per sempre – aveva tagliato il cordone ombelicale che ci legava alla nostra *matria*, la Somalia. […] In cuor nostro sapevamo che non saremmo più tornati nella nostra Somalia, perché di fatto non esisteva più la nostra Somalia[15].

Matria, un legame ombelicale, al femminile, una linea che unisce e che insieme segna un conflitto tra chi sa che un ritorno non è più possibile e chi non si arrende all'idea di ritornare e sogna, inutilmente, quel viaggio per il quale tiene sempre pronte le valigie. Eppure, quello che sembra un conflitto madre-figlia, prima e seconda generazione di migranti, si risolve nell'universo contenuto in quelle valigie: la rivelazione del contenuto della quinta privatissima valigia della madre della protagonista.

> C'erano cose strane. Un pacco di spaghetti, foto di monumenti di Roma, il pelo di un gatto, un parmigiano di plastica, un souvenir pacchiano della lupa che allatta i gemelli, un po' di terra in un sacchetto, una bottiglia piccola piena d'acqua, una pietra… […] "non mi volevo dimenticare di Roma", disse mamma in un sospiro. E poi sorrise.
> Ci guardammo tutti. Sorriso globale. Non lo sapevamo, ma avevamo un'altra *matria*[16].

Il rapporto con la Somalia, in particolare con Mogadiscio, si riversa in tutti i romanzi ogni volta assumendo caratteristiche e connotazioni diverse, dettate dai tanti punti di vista dei personaggi che la vivono o la ricordano.

Mogadiscio è per Aisha e Rhoda, protagoniste del romanzo *Rhoda* del 2004[17], il luogo da cui fuggire a causa della guerra civile, al seguito della zia Barni, senza la protezione e la mediazione di

[15] Scego I., *«Dismatria»*, in Kuruvilla G., Mubiayi I., Scego I., Wadia L., *Pecore Nere. Racconti*, cit., p.11.

[16] Ivi, p. 21.

[17] Scego I., *Rhoda*, Roma, Sinnos Editrice, 2004.

genitori, si ritrovano a Roma, negli anni Novanta, a confrontarsi con quell'origine (e con la nuova possibile *matria*) in maniera completamente diversa: Barni, rappresenta la prima generazione di immigrati, sa di dover cercare salvezza altrove ma non smette di sognare il ritorno; Rhoda si sente sradicata, impacchettata e portata via da casa come una valigia, violentata nella sua impossibilità di scegliere e decidere, sente di non appartenere alla nuova realtà in cui si trova, non cerca il dialogo, piuttosto l'annullamento, al punto che finirà con il prostituirsi e l'annullarsi in questa sua decisione; Aisha, al contrario, cerca il dialogo, persegue l'apertura, confida nella possibilità di integrarsi, di essere accettata.

Rhoda è un romanzo polifonico, fa sentire le tante voci, sovrapposte e al tempo stesso parallele, confrontarsi contemporaneamente con quelle origini. Lo stesso succede anche in *Oltre Babilonia*, del 2008, le voci sono persino concertate in ogni capitolo con un passaggio di parola circolare, ciascun personaggio sembra occupare una linea del pentagramma della narrazione: la Nus-Nus (Mar, la mezza-mezza, figlia di madre argentina e di padre somalo), la Negropolitana (Zhura, nata a Roma da genitori somali), la Reaparecida (Miranda, argentina, madre di Mar), la Pessottimista (Maryam, madre somala di Zhura), il padre. Ma soprattutto Mogadiscio diventa un luogo di confronto, con Roma sicuramente, ma anche con Buenos Aires, luogo di origine di Mar, o con Tunisi dove Mar e Zuhra si ritrovano a studiare l'arabo proprio alla ricerca delle proprie origini.

Molto più lontana nel tempo e nello spazio è Mogadiscio, e la Somalia, nel più recente *La linea del colore*[18], ma torna come una meteora – secondo la primitiva definizione di Scego –, un'epifania traumatica nella vita di Leila, la protagonista del presente italiano: l'impatto impressionante provocato dal contrasto, avvertito solo da lei, tra l'atmosfera allegra, "avvinazzata", spensierata e su di giri della Sagra del vino di Marino e i volti delle statue di tufo

[18] Scego I., *La linea del colore*, Firenze-Milano, Giunti-Bompiani, 2020.

della fontana centrale presso la quale quel rito bacchico e insieme inconsapevolmente sacrilego si stava consumando. I quattro "mori" in catene della Fontana diventano per Leila lo specchio di un passato che deve salvare, soprattutto dall'oblio; quell'epifania diviene così il motore di una missione che immediatamente assume:

> Mi guardai intorno. La gente accorsa alla sagra era felice. Tutti cantavano, bevevano vino, addentavano panini ripieni di porchetta. Ridevano gioiosi. Quanto avrei voluto gioire pure io! Ma non potevo, non potevo più. Ormai i miei occhi avevano incontrato quelli dei prigionieri neri. E mi resi conto che ciò che diceva sempre mia madre, "Arriva un momento nella vita in cui tutto cambia", era vero. Lì a Marino, in piazza Matteotti, per me stava cambiando tutto sul serio. Capii all'improvviso che la mia missione era salvare quelle quattro persone che soffrivano e che mi avevano chiesto aiuto con il loro sguardo afflitto. Non importava se erano statue di tufo, io volevo salvarle lo stesso.
> […]. Fu allora che il futuro mi apparve chiaro. In quel momento decisi […] che avrei aiutato le persone a guardare meglio. […].
> Io avrei dato al prossimo degli occhi nuovi per guardare il mondo che attraversavano ogni giorno. Lenti per capire il passato e per acchiappare il futuro[19].

Ma al contempo, nel romanzo che intreccia – ancora una volta polifonicamente – la vita di Leila con quella di Binti (e, indietro nel passato, con quella di Lafanu Brown), Mogadiscio è la città da cui la cugina, Binti appunto, tenta di scappare, intraprendendo il viaggio della speranza, finendo nelle mani dei trafficanti, subendo l'umiliazione di dover essere salvata da quello stesso viaggio per essere ricondotta, dopo essere stata violentata e ridotta alla pazzia, nel luogo da cui voleva fuggire, per essere chiusa in una stanza per la vergogna della famiglia.

[19] Ivi, pp. 61-62.

La lotta che Leila intraprende, anche solo telefonicamente, contro i sui parenti in Somalia per sapere la verità, per proteggere la cugina; l'indignazione per l'incomprensione della «questione di diritto dei corpi al movimento»[20] che porta con sé la denuncia dei passaporti forti e quelli deboli, sono le stesse che assume e intraprende Igiaba Scego senza alcuna paura di accusare, magari per riuscire a far guardare il mondo con occhi nuovi. Una denuncia che esplicita nelle parole della psicologa che aiuta Binti a uscire da «l'incubo che aveva attraversato il [suo] corpo»[21]:

> "Io ho studiato in Europa. E ci sono andata in aereo. Riverita e coccolata. Noi donne somale ci vestivamo come a una serata di gala per prendere l'aereo. E ora ce le riducono in stracci le nostre ragazze, le costringono ad attraversare il deserto, ah maledetta Europa! Per questo me ne sono andata da lì. Si sono chiusi in una fortezza credendo di salvarsi da chissà cosa. Il mio mestiere è studiare la testa della gente. E la testa dell'Europa è tutta bacata, come una mela piena di vermi," sbottò, facendo seguire un silenzio duro di rabbia. "Gliela rimetterò in piedi sua cugina, ci vorrà tempo, ma ce la faremo"[22].

Attraverso queste storie di vita, seppur a cavallo tra finzione e realtà, Scego riesce a rendere partecipe il lettore dei tanti aspetti, spesso poco noti o volutamente rimossi e dimenticati, di cui lei, in quanto somala e non solo italiana, può farsi portavoce. E la sua sembra davvero diventare una missione, così come qui dichiarato da Leila, ma come in altre forme di scrittura, creativa o saggistica che sia, esce fuori volutamente. Si pensi solo, al momento, alla scelta di scrivere un libro per ragazzi, dal titolo *Figli dello stesso cielo*, che ha come oggetto la storia di suo nonno che è stato interprete coloniale:

[20] Ivi, p. 141.
[21] Ivi, p. 174.
[22] Ivi, 175-176.

> Ho scelto di raccontare questa figura alle ragazze e ai ragazzi perché mi piaceva l'idea che un nonno potesse raccontare a una sua nipote. Nel libro uso l'*escamotage* del sogno, cioè non sono una donna di 48 anni ma una ragazzina di 11, e quindi faccio tutte le domande che avevo nella testa a quell'età sul mio nonno che non avevo mai conosciuto, che vedevo solo nella sua strana fotografia che me lo mostrava molto chiaro, col turbante, quasi un personaggio di Salgari. Quindi ho raccontato la sua vita; alcune cose sono vere, altre verosimili perché volevo che il nonno in questo libro avesse anche una funzione didattica: lui ad esempio racconta alcuni episodi del colonialismo italiano, la scuola fascista, gli zoo umani, insomma, volevo far fare alle ragazze e ai ragazzi un percorso dentro la storia coloniale italiana […][23].

La missione della scrittrice sembra essere diventata quella di far sapere, far conoscere, palesare agli italiani il proprio passato perché sappiano meglio affrontare il presente e gestire il futuro.

Colonialismo e post colonialismo dall'autobiografismo al romanzo storico

Fare i conti con le proprie origini significa, di fatto, affrontare la storia del paese da cui provengono i suoi genitori e i suoi nonni, ma altrettanto significa fare i conti con il Paese che li ha accolti e soprattutto comprendere la difficile relazione che li lega.

Già in *La mia casa è dove sono*, Scego ricorda quanto bizzarra – si potrebbe dire – era stata considerata la scelta dei suoi genitori di venire in Italia, perché tra tanti paesi proprio l'Italia colonizzatrice?

> I somali di Gran Bretagna non capivano questa mia ostinazione a stare nella terra dei nostri ex-colonizzatori. "Che ci fai lì?" mi chiedevano tutti. […] L'Italia era vista dai somali di Gran Bretagna

[23] Gabrielli G., *Igiaba Scego: un'intervista a partire da "Figli dello stesso cielo"*, Novecento.org, 7 settembre 2022, consultabile all'indirizzo https://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/igiaba-scego-unintervista-a-partire-da-figli-dello-stesso-cielo-7475/ (ultima consultazione: 16 aprile 2023).

come la peggior scelta possibile. Un paese dove un profugo somalo non ha aiuti dallo Stato, niente casa, nessun sussidio, nessuna cassa di mutuo aiuto. Un paese dove il razzismo serpeggia laido dove meno te lo aspetti[24].

In realtà, ad ambedue le sue patrie (o *matrie*), Scego non risparmia nulla, le mette a confronto, meglio, le mette davanti a uno specchio e il suo impegno è quello di parlare ai lettori e alle lettrici, a volte solo somali, a volte solo italiani, più spesso a entrambi contemporaneamente, per risvegliarli dal loro torpore, dalla loro prospettiva unica e portarli a guardarsi con la prospettiva dell'altro (cosa su cui insisterà anche linguisticamente).

Agli italiani intende ricordare un passato che troppo spesso tendono a rimuovere, quello di un impero colonizzatore e tende a farlo con la brutalità del racconto di eventi, che seppure narrati nella realtà delle vite di personaggi fittizi, sono realmente accaduti.

In *Oltre Babilonia*, il racconto del passato coloniale attraversa tre generazioni. Muove i suoi passi dalla narrazione dello stupro dei nonni di Zhura, Famey e Majid, i genitori di Elias, per mano di militari fascisti e tedeschi. Un trauma irreparabile che distrugge la vita, e ancora di più la voglia di vivere, dei due antenati. Majid, sconvolto nella sua sessualità, incapace di vendicare lo stupro, lo si ritroverà alla fine del romanzo travestito da donna, mentre Famey sarà morta prima, di parto, nel dare alla luce Elias, e nell'urlo di quel parto la Scego racchiude tutto il dolore volutamente inflitto dal colonizzatore:

L'urlo di Famey morente, era anche l'urlo di Famey stuprata. Era l'eco di Majid stuprato. Era la dignità calpestata. Il loro orgoglio sfregiato. L'amore abbattuto. Era lei. Era lui. Lei che si raccoglieva le vesti intrise di sangue e sperma. Che le strizzava rabbiosa. Che ci buttava addosso la sabbia della boscaglia. E lui che si alzava. Che ricadeva. E lei che gli andava incontro, che gli strofinava la sabbia

[24] Scego I., *La mia casa è dove sono*, cit., p. 19.

sul culo. Che lo massaggiava. Lei che sussurrava all'orecchio di lui le parole di una ninna nanna sfumata. Lui che le fermava la mano. Lui che provava a massaggiarsi l'orgoglio. Il sesso. E lui che tirava su le brache calate. Lui che piangeva. Lei che non riusciva ad abbracciarlo[25].

Come ha ben osservato Anna Proto Pisani, la materialità con la quale la scrittrice descrive questa violenza è la forza della denuncia di chi l'ha perpetrata e assume un significato che va oltre l'atto fisico e non si ferma alla prima generazione:

In *Oltre Babilonia* il colonialismo è quindi la violenza dell'imperialismo fascista che assume la forma più estrema ed emblematica con la violenza dello stupro. Ma il colonialismo è anche quello dell'Italia Repubblicana che svolge il mandato affidatogli dalle Nazioni Unite, l'Amministrazione Fiduciaria Italiana in Somalia (Afis), per garantire il passaggio alla democrazia[26].

La storia della Somalia, custodita e tramandata nelle tre generazioni, rivela un percorso di mancata decolonizzazione che ha permesso di ripetere gli stessi errori, l'Italia è inchiodata alle sue responsabilità e lo stesso Siad Barre viene visto come frutto del potere colonizzatore italiano:

il nostro paese, Zhura mia, aveva mille disfunzioni: […] Il lavoro da fare era tanto, si doveva creare una classe dirigente pronta ad affrontare i nodi del futuro […].
Sulla carta l'Italia aveva promesso che avrebbe fatto questo e anche di più. Nella realtà invece la meta era un'altra. Erano gli anni della Dc, dell'Italia che usufruiva del piano. Gli anni in cui la corruzione diventava prassi politica. Una volta in terra africana, l'Italia insegnò quello che sapeva fare meglio: la corruzione. Inoltre una forte classe politica somala non serviva al Belpaese. La meta era semmai tirare su una classe politica bisognosa e corruttibile. Non sempre, ma i semi gettati allora furono il peggior veleno. Quasi tutti i lea-

[25] Scego I., *Oltre Babilonia*, Roma, Donzelli, 2008, pp. 203-204.
[26] Proto Pisani A., *Igiaba Scego, scrittrice post coloniale in Italia*, cit., p. 431.

der somali avevano fatto tirocini in Italia. Alcuni, come il futuro dittatore Siad barre (che ci ha rovinato la vita, Zhura mia), furono addestrati dai servizi segreti italiani[27].

Non a caso anche Zhura subirà lo stesso destino dei suoi nonni.

Lo stupro e la violenza fisica tornano nei romanzi di Scego proprio in qualità di metafora della prepotenza colonizzatrice o della volontà di dimostrazione e possesso dei bianchi sui neri, lo si ritrova, ad esempio, in *Adua*, romanzo uscito nel 2015, la storia di una ragazzina che porta il nome di una battaglia "della prima vittoria africana contro l'imperialismo". Una ragazzina che viene in Italia insieme a un padre-padrone e si trova lusingata e sedotta dal mondo del cinema che si rivela una trappola, i sogni di bambina si trasformano nell'incubo di donna, verrà costretta a girare un film porno dal titolo *Femina Somala* e umiliata come oggetto sessuale della nera selvaggia stereotipata.

Con Adua la denuncia della Scego si fa totale, non solo il paese colonizzatore è sotto accusa, lo è anche una cultura somala che opprime la libertà femminile (affronta il tema dell'infibulazione) così come il razzismo dilagante in Italia anche in periodo post-coloniale.

Quel processo di decolonizzazione che non è mai avvenuto, Scego tenta di metterlo in atto con la propria letteratura: decolonizzare la memoria, decolonizzare il pensiero dei somali e degli italiani. E lo fa anche con gli strumenti della ricercatrice:

È da tempo che studio le radici del razzismo e la diffusione degli stereotipi. Sono partita con la "conquista" dell'America (non è stata una scoperta, ma una conquista) e sono approdata al neocolonialismo moderno, quello dei giorni nostri, dove l'Africa è sfruttata per le sue materie prime e dove gli africani sono privati dei loro diritti elementari. Ragiono molto su questi temi. Il libro nasce da questo mio sguardo "post-coloniale". uno sguardo che cerca nel suo piccolo di combattere con le giustizie e le disuguaglianze. *Adua* nasce da

[27] Scego I., *Oltre Babilonia*, cit., pp. 261-262.

> questo. E c'era in me l'esigenza di far capire ai lettori che il presente è legato al passato. Se oggi arrivano migranti in fuga da guerre alimentate anche dall'Occidente con la vendita delle armi e lo sfruttamento del suolo (penso, per esempio, al mio Paese d'origine usato dalle multinazionali come pattumiera per i rifiuti tossici) significa semplicemente che il colonialismo del passato ha posto le basi per il disastro odierno. L'Africa purtroppo non si è mai emancipata dal colonialismo. Questo è continuato sotto altre forme […][28].

Un lavoro di ricostruzione della memoria e di ricerca della verità che la scrittrice porta avanti ormai da anni e che mira a far dialogare Italia e Somalia come le due parti di una identità che la costituiscono, ma anche come una comune storia da ricostruire.

Forse è proprio nel suo ultimo romanzo, *Cassandra a Mogadiscio*, che finalmente riesce a quadrare il cerchio, il racconto della memoria si fa duplice, Italia e Somalia, Roma e Mogadiscio, ieri e oggi, storia pubblica e storia privata. Scego torna alla forma del *memoir*, diviene lei la voce della memoria per la nipote Soraya, si trova a ricostruire i due mondi e intrecciare la Storia con la S maiuscola con le storie con le s minuscole dei personaggi della sua famiglia. Per farlo, è costretta a un percorso intimo e a volte doloroso, ma necessario.

Come racconta a Matilde Quarti:

> Intervistare mia madre ha significato recuperare una parte di memoria che, se non venisse raccontata da lei, sarebbe persa per sempre. E poi ho dovuto anche cercare dentro di me immagini del passato, di quando, a sedici anni, ho dovuto capire cos'è una guerra. Non è ovvio: impari la guerra sui libri di scuola e pensi che sia quella cosa lì, inserita tra una data d'inizio e una di fine, e poi, invece, diventa la quotidianità, diventa tua madre che non torna a casa. È stato un periodo molto faticoso, in cui si teneva il conto dei morti e di chi

[28] Così Igiaba Scego in Clemente A., *Educazione postcoloniale in Adua di Igiaba Scego*, in «Dialoghi Mediterranei», 1 gennaio 2016, consultabile all'indirizzo https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/educazione-postcoloniale-in-adua-di-igiaba-scego/ (ultima consultazione: 16 aprile 2023).

> riusciva a fuggire: siamo diventati dei rifugiati perenni. La guerra è entrata prepotentemente nella mia vita e anche io, come mia madre e altri membri della mia famiglia, sono diventata una sorta di reduce di guerra, anche se i "veri" reduci sono loro. Con questo libro volevo trasmettere la frattura che persiste nelle famiglie diasporiche, tra chi ha vissuto una faccia della guerra e chi ha vissuto l'altra. Si hanno due esperienze diverse, o anche più di due a seconda delle generazioni[29].

Si è visto, e anche quest'ultima dichiarazione lo conferma, come siano spesso le donne a conservare questa memoria, così come sono le donne a essere vittime delle relazioni tra i poteri, e come altrettanto spesso diventano specchi di identità a confronto, voci diverse, appunto, che danno luogo però a una coralità condivisa.

Si potrebbe aprire un apposito capitolo di indagine sul gioco di rispecchiamento tra le identità femminili, anche perché è un altro tema caro a Scego, ma basterà ripercorrere i racconti e romanzi che si sono brevemente analizzati per averne una immediata percezione: il rapporto madre-figlia che si avvia con *Dismatria* (ma prima ancora già protagonistico nella scelta di raccontare la storia di sua madre nella *Nomade che amava Alfred Hitchcock*), non smette di essere un punto costante della sua rappresentazione letteraria, attraversa *Rhoda* (anche se trasfigurato nel ruolo della zia Barni), *Oltre Babilonia* e anche *Cassandra a Mogadiscio;* così come sorellanze ed amicizie, seppur talvolta in coppie oppositrici, non smettono di stimolare un dialogo, un confronto, persino uno scontro: Zhura e Mar (*Oltre Babilonia*), Rhoda e Aisha (*Rhoda*), Leila e Binti (*La linea del colore*), Igiaba e Soraya (*Cassandra a Mogadiscio*).

Il mondo femminile trova il modo di esprimere la propria interiorità e trova nelle parole, italiane e somale, la chiave per capire e far capire il mondo.

---

[29] Quarti M., *Ritrovare la memoria: Igiaba Scego racconta Cassandra a Mogadiscio*, in «Il Libraio», 17 febbraio 2023, consultabile al sito https://www.illibraio.it/news/dautore/igiaba-scego-cassandra-a-mogadiscio-1435503/ (ultima consultazione: 16 aprile 2023).

La lingua è identità e strumento per combattere la disuguaglianza

Nei romanzi di Igiaba Scego sono molti i richiami alla lingua somala, raffigurata come una madre, un ventre in cui rifugiarsi; ma il rapporto con la lingua madre non è mai lineare e armonioso. La compresenza, la coesistenza e l'alternanza tra la lingua italiana e la lingua somala è uno dei tratti caratteristici più evidenti della narrativa di Igiaba Scego.

«*Sheeko sheeko sheeko xariir*» l'incipit di *La mia casa è dove sono* riproduce l'avvio di tutte le fiabe somale «storia storia oh storia di seta» e insieme, fin dall'inizio, preannuncia il suo explicit con il ritrovamento della propria identità nel racconto di una storia. Storie fatte di verità, verità che raccontano le realtà, realtà che definiscono culture e per restituire una cultura occorre sempre usare la sua lingua. Igiaba Scego, nata in Italia, usa la sua lingua madre per esprimersi, ma italiana e somala insieme, non può che chiamare le "cose" appartenenti alla sfera culturale somala con le "parole" che servono per rappresentarla. Ovunque, nella sua scrittura, le parole somale entrano nell'immaginario del lettore quali elementi naturali e necessari per descrivere una realtà che solo con quelle parole può essere espressa. Parole che quando fanno riferimento a oggetti non conosciuti nella cultura italiana hanno bisogno di essere tradotte: *dirah* (abito femminile somalo), *unsi* (miscela di incenso e altri profumi), *angeelo* (focaccia), come si è visto sin nel racconto *Salsicce* in *Pecore nere*. Spesso si lasciano all'immaginazione del lettore, in un misto di profumi, odori, sapori e usanze tutti da immaginare grazie al mix linguistico, come in un bel passo di *Oltre Babilonia*:

> Era così che andavano le cose nel 1960 a Mogadiscio. Le case erano aperte, spalancate. L'intimità un concetto alieno. I vicini, tutti membri della stessa grande comunità, la stessa umma. Si era tutti una famiglia. Si condivideva in letizia. Soprattutto quel giorno. Era un dare e ricevere senza sosta. Ci si riempiva la cocca di halua, fagotti caldi, ingeera fragranti, spezzatino, riso speziato. Tutto an-

naffiato di shai e caffè con zenzero. C'erano anche bibite colorate che passavano di mano in mano e i bambini si litigavano un po' di bur zuccherato[30].

In *Oltre Babilonia*, e sin dal titolo lo si può capire, Scego, del resto, affida alla lingua la possibilità di incontro delle due protagoniste (andate entrambe a Tunisi per imparare l'arabo, la lingua delle origini), pertanto le lingue che intervengono nella narrazione non sono più solo il somalo, o l'arabo, ma anche quelle di appartenenza alle protagoniste, una italiana e l'altra argentina, *nus-nus*.

Spesso anche parole che troverebbero un corrispettivo in italiano vengono proposte dalla scrittrice ai suoi lettori per sottolineare la portata di un senso più autentico e non completamente corrispondente, a partire, ad esempio da *ajuza* per le "vecchie comari" che parlano di *Iblis*, nome con cui nella cultura islamica è indicato il diavolo, evocando conversazioni note in un preciso contesto familiare; o ancora *edo*, la zia paterna, come Barni in *Rhoda* o la protagonista di *Cassandra a Mogadiscio* che assume un ruolo fondamentale nella vita di Soraya, mediatrice in qualche modo con la figura di *aabo*, padre, e *hooyo*, madre e persino *ayeyo*, nonna. La sperimentazione di Scego sembra essere giunta in questo suo ultimo romanzo quasi a una vera e propria educazione linguistica. Italiana che non si sente sicura nel parlare somalo e che, forse anche per questo, capisce la difficoltà di apprendere l'italiano da parte di chi non l'ha acquisita come lingua madre. Nel confronto tra questi due "sentire" la lingua si può capire ancora molto. Nell'*Epilogo* di *Oltre Babilonia*, Zhura, figlia di Maryam, esprime così questo disagio:

Mamma mi parla nella nostra lingua madre. Un somalo nobile dove ogni vocale ha un senso. La nostra lingua madre. Spumosa, scostante, ardita. Nella bocca di mamma insomma lo diventa miele.
Mi chiedo se la lingua madre di mia madre possa farmi da madre. Se nelle nostre che il somalo suoni uguale. Come la parlo io questa

[30] Scego I., *Oltre Babilonia*, cit., pp.192-193.

nostra lingua madre? […] non mi sento una figlia ideale. Incespicò incerta nel mio alfabeto confuso. Le parole sono tutte attorcigliate. Puzzano di strade asfaltate, cemento e periferia. Ogni suono di fatto è contaminato. Ma mi sforzo lo stesso di parlare con lei quella lingua che ci unisce. In somalo ho trovato il conforto del suo utero, in somalo ho sentito le uniche ninnananne che mi ha cantato, in somalo di certo ho fatto i primi sogni. Ma poi, ogni volta, in ogni discorso, parola, sospiro, fa capolino l'altra madre. Quella che ha allattato Dante, Boccaccio, De André e Alda Merini. L'italiano con cui sono cresciuta e che a tratti ho anche odiato perché mi faceva sentire straniera. L'italiano aceto dei mercati rionali, l'italiano dolce degli speaker radiofonici, l'italiano serio delle *lectiones magistrales*. L'italiano che scrivo. Non saprei scegliere nessun'altra lingua per scrivere, per tirare fuori l'anima. Il somalo scritto non è la stessa cosa. Non può esserlo. Almeno non lo può essere per me. […]
A mamma piace il mio misto di somalo italiano, dice che è la mia lingua. Io ancora me ne vergogno, però. Vorrei essere perfetta in ognuna delle due, senza sbavature. Ma quando ne parlo una, l'altra spunta sfacciata senza essere invitata. In testa corto circuiti perenni. Io non parlo, mischio[31].

Un disagio che torna, simile e diverso insieme, nei personaggi che ancora non si esprimono bene in italiano o che lo hanno appreso tardi nella loro crescita o nell'apprenderlo hanno vissuto significative ferite storiche. Esattamente questo Scego sembra voler mostrare in *Cassandra a Mogadiscio*, cerca di sondare il sentire della nipote Soraya che deve ancora apprendere la lingua, parlandole della lingua della sua nonna. Ed è ancora una parola a lasciare il segno tra italiano e somalo:

Ti sei accorta che i sorrisi altri, di tua nonna, c'è come una crepa.
Eh sì, Soraya mia. Una crepa.
Quello che vedi tra i suoi denti, attraverso lo schermo del cellulare, è il *Jirro*. Il *Jirro* che ci ha attraversati, nipote mia. E che non smette, nonostante il tempo trascorso, di farci male. […]

[31] Ivi, pp.443-445.

Jirro in somalo significa "malattia", letteralmente è così, ogni vocabolario ti riporterà questa spiegazione. Persino Google Translate. Ma *Jirro* per noi è una parola più vasta. Parla delle nostre ferite, del nostro dolore, del nostro stress post traumatico, postguerra.
Jirro è il nostro cuore spezzato. La nostra vita in equilibrio precario tra l'inferno e il presente.
Siamo esseri via diasporici, sospesi nel vento, sradicati da una dittatura ventennale, da una delle più devastanti guerre avvenute sul pianeta Terra da un grosso traffico di armi che ha seppellito le nostre ossa, e quelle dei nostri antenati, sotto un cumulo di kalashnikov che dalla Transnistria sono sbarcati direttamente al porto di Mogadiscio. Per annientarci[32].

Proprio quel *Jirro* si insinua nella lingua da apprendere per Soraya, lingua appresa dalla madre, lingua madre per la zia, lingua di traduzione per il nonno costretto a fare da interprete per il generale Rodolfo Graziani. Così la scrittrice si interroga chiedendosi come sia stato condizionato l'italiano di ciascuno di loro da quel *Jirro*.

Tradurre era un trauma per *awowe*? Me lo chiedo ogni volta che uso in italiano per scrivere. Il suo italiano era intriso di *Jirro*. E il mio? Scrivo per trovare una risposta. Una risposta che ancora non ti salvare, Soraya.
Nel nostro italiano c'è il *Jirro*. Ma la motivazione che ti porterà a studiarlo sarà curare questa bella lingua un po' ignara di sé. Una lingua che ha dimenticato cosa le è stato fatto.
Tu la imparerai e la guarirai. D'altronde ho capito che anch'io la scrivo per guarirla. Per guarirmi[33].

Nel loro profondo legame con la cultura di apparenza, le parole assumono un peso fondamentale, proprio per definire l'identità e, ancora una volta legandosi a un passato coloniale, si pensi all'uso

[32] Scego I., *Cassandra a Mogadiscio*, cit., pp.16-17
[33] Ivi, p.167.

della parola *gaal* che significa letteralmente "infedele" ma che è usata per definire l'uomo bianco.

Usata in molti romanzi con il suo carico di disprezzo per le violenze perpetrate, fa la sua comparsa nel racconto *Identit*à, con tutto il peso che la parola assume in un nuovo contesto, mai privo però della sua portata storica. L'incontro di due sorelle (stesso padre, diversa madre) diventa un confronto tra culture:

> […] tra loro c'erano anche molte dissonanze sul modo di concepire la vita: Fatou era laica, Nura fanatica, Fatou era magra, Nura pachidermia, Fatou aveva un uomo bianco, Nura era vedova di un uomo nero. Fatou era italiana, Nura somala.
> […]
> «Stai ancora con il *gaal*?» le chiese.
> Non le piaceva quando Nura chiamava il suo uomo *gaal*, rafforzando con durezza quella g iniziale. Quando Nura diceva gala, infedele cioè, a Fatou pulsava la vena della tempia destra. In quella parola notava disapprovazione, pressappochismo, molta ignoranza.
> «Si chiama Valerio».
> «è un nome da *gaal*. Perché non lo lasci? […]»[34].

L'incontro con le culture porta la scrittrice – consapevole che la lingua sia il mezzo necessario e più adatto a costruire ponti – a non risparmiarsi in necessarie espressioni spesso anche rappresentative dei luoghi. Nei racconti *Dismatria*, *Salsicce*, o nel romanzo *La mia casa è dove sono*, o ovunque Roma diventi protagonista e rappresentativa della propria identità, ad esempio, anche il romanesco fa il suo ingresso, a segnare l'apporto di un'ulteriore cultura che continua a definire l'identità.

Non è un caso che proprio nell'ultimo romanzo, *Cassandra a Mogadiscio*, quando la storia si ricongiunge all'identità per tramite della memoria, lo si è già visto, l'esigenza di definire la lingua sia un passaggio centrale al punto da poter definire il nuovo *memoir* come

[34] Scego I., *Identità*, in Masri M., Mubiayi I., Zhu Q., Igiaba S., *Amori bicolori. Racconti*, Bari-Roma, Laterza e Figli, 2008, pp. 3-33, pp.15-16.

«una lunga riflessione sul potere della lingua e delle parole, parole che aiutano a cucire ponti tra persone e generazioni, a unire tra loro storie dimenticate, che nascono nel racconto orale e vengono tramandate grazie alla scrittura»[35].

E nel passaggio delle generazioni, nel trasferimento dai luoghi, le parole sono ancore, sono una cura, pertanto una necessità, persino una speranza di pace:

> Quante cose ti vorrebbe dire la tua *ayeyo*. In pieno volto. Senza traduzione. Senza interpreti in mezzo ai piedi. Voi due da sole, in una stanza, con parole comuni che vi conoscono e vi abbracciano. Ma ancora non è quel tempo.
> È per questo che mi chiede: "Cosa aspetta Soraya a imparare l'italiano?"
> La guerra non ha una lingua madre.
> Noi invece sì. Una lingua partorita da un utero di pace.
> Quella pace, parola meravigliosa, che ancora stentiamo a trovare[36].

Una ricerca linguistica che ha segnato l'intero percorso letterario di Scego e da lei vissuto sempre con estrema consapevolezza. Anche questa volta in *Autobiografia in movimento* (è il titolo dato ai ringraziamenti contenuti in *Cassandra a Mogadiscio*) lo esplicita chiaramente:

> La scrittura di questo libro è stata per me un viaggio nel tempo […] un viaggio nel trauma. In questo libro c'è la guerra certo. C'è il colonialismo. E soprattutto il declassamento che ha portato la migrazione da un paese a un altro. La costruzione di una Somalia fuori dalla Somalia. E naturalmente c'è Roma che tutto abbraccia.
> Ma tutto questo mi è stato possibile raccontarlo grazie a un altro strumento insostituibile: l'italiano, la lingua che nasce con Dante Alighieri e arriva a Djarah Kan, la lingua che mi ha accolta, cresciuta, che ha dato voce alla mia disperazione e alle mie gioie. Che è uno strumento fondamentale per la cura[37].

[35] Quarti M., *Ritrovare la memoria: Igiaba Scego racconta Cassandra a Mogadiscio*, cit.
[36] Scego I., *Cassandra a Mogadiscio*, Milano, Bompiani, 2023, p. 125.
[37] Ivi, p. 363.

Donna del suo tempo e della sua comunità

Igiaba Scego, con la sua produzione, sempre più dimostra di voler essere donna del suo tempo e della sua comunità, italiana e somala, impegnata a prendersi "cura" della crescita sociale e culturale del suo paese, le sue due "matrie". La sua attività di scrittrice non a caso si affianca a una costante attività di giornalista, opinionista, ricercatrice. Scrive sull'*Internazionale*, sul *Manifesto*, su *Domani*, coglie continue occasioni per proporre riflessioni, per offrire al suo pubblico di lettori e lettrici spunti per guardare in modo nuovo alla realtà. Produce opere e partecipa a progetti collettivi con il chiaro intento di incidere sull'immaginario collettivo del suo pubblico.

In questa direzione, e solo come esempi tra tanti, meritano attenzione due operazioni ancora una volta sintomo del suo essere e sentirsi italiana e somala, nonché del suo impegno civile.

La prima è *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella citt*à. Igiaba Scego percorre le strade della città in cui è nata, della Roma in cui ama perdersi passeggiando, denunciando la debolezza della sua memoria: «La violenza fascista aveva devastato l'Africa. Ma Roma, la mia Roma Capoccia, preferiva ignorare la l'Africa che era in lei, l'Africa che le faceva capolino dalle strade e dai palazzi. Dai nostri visi e dalle nostre pupille nere».[38] Si snodano dunque racconti ad ogni passo, ad ogni via, vicolo, piazza in cui si ritrova e in cui si ritrovano i segni del colonialismo, tanto evidenti quanto ormai nascosti nell'assuefazione, a un contesto del quale non ci si domanda più l'origine. I segni evidenti che "fanno capolino" in ogni dove per la città sono immortalati nelle fotografie di Rino Bianchi, diventano tangibili e si trasformano in strumento per manifestare ai lettori, ai cittadini, agli italiani, l'importanza della memoria, la necessità di fare i conti con il passato, per invitare a fare lo sforzo di riseman-

[38] Bianchi R., Scego I., *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Roma, Ediesse, 2014, p. 19.

tizzare quei luoghi, perché acquisire la consapevolezza del proprio passato può portare ad affrontare in modo diverso il proprio futuro.

In direzione di un nuovo futuro sicuramente va la seconda operazione, la raccolta di racconti condizionata insieme a Chiara Piaggio dal titolo *Africana. Raccontare il Continente al di là degli stereotipi*, del 2021[39]. Come esplicita nel sottotitolo, le due curatrici intendono mostrare l'Africa attraverso la scrittura di autori e autrici capaci di rappresentare la realtà africana al di là di tutti gli stereotipi a cui troppo spesso è legata e intendono farlo proprio con l'intento di far conoscere meglio il Continente. Scego nella sua introduzione parte proprio da questo, dal continente, un'ovvietà geografica ma non culturale:

> Sembra banale ribadirlo, ma non si sa mai, meglio ripeterlo.
> L'Africa è un continente.
> Anzi, va detto cosa l'Africa non è.
> L'Africa non è un paese, non è un villaggio, non è un borgo, non è un'isola.
> L'Africa è immensa[40].

La necessità di ribadire l'ovvio parte dalla semplice osservazione, da afrodiscendente, della considerazione che si ha in Italia dell'Africa:

> Il continente è un crogiolo di popoli, di culture e religioni. Un misto strabiliante di fauna e di flora. L'Africa e Cremona, è meticcia, è arcobaleno. È un insieme che fa il tutto.
> Ma allora, se è così, perché in Occidente, in Italia in particolare, l'Africa viene vista come un blocco monolitico? Un continente monocorde, dove tutto è uguale?[41]

Cambiare questa prospettiva, questa visione distorta, diventa un'urgenza e, insieme a Chiara Piaggio, studiosa di Africa sub-saha-

[39] AaVv, *Africana. Raccontare il Continente al di là degli stereotipi*, a cura di C. Piaggio e Igiaba Scego, Milano, Feltrinelli, 2021.

[40] Scego I., *L'Africa è un continente*, ivi, p. 7.

[41] *Ibidem*.

riana, decide di affidare a scrittori e scrittrici provenienti da diverse parti dell'Africa il compito di dare voce alle loro realtà. Ciò che ne esce fuori è «un mondo letterario che si sta finalmente prendendo il palcoscenico del mondo»[42].

È questo un modo per prendersi cura di una collettività, di una società che ha bisogno di uscire dagli stereotipi, dalle gabbie culturali in cui è imprigionata, dalla necessità di categorizzazione che sembra rassicurare i più.

Il miglior augurio che le si possa fare – e contemporaneamente estendere all'attuale critica letteraria – è che si riesca ad uscire da questa come da altre gabbie, della cultura, della storia, persino della esegesi, anche nelle definizioni del suo lavoro, letteratura migrante, letteratura meticcia, di seconda generazione, transculturale, transnazionale, ecc., e si cominci a leggerla, come altri scrittori e scrittrici che come lei scrivono in lingua italiana ricchi di un passato migratorio alle spalle, quale scrittrice italiana *tout court* e magari metterla alla prova del prossimo premio Strega 2023 (a cui il romanzo *Cassandra a Mogadiscio* è candidato) senza pregiudizi e anche senza corsie differenziate. Un modo per ricambiare la "cura".

Bibliografia d'autrice

Adua, Firenze, Giunti, 2015.
Cassandra a Mogadiscio, Milano, Bompiani, 2023.
Figli dello stesso cielo. Il razzismo e il colonialismo raccontati ai ragazzi, Milano, Piemme, 2021.
L'Africa è un continente, in AaVv, *Africana. Raccontare il Continente al di là degli stereotipi*, a cura di Chiara Piaggio e Igiaba Scego, Milano, Feltrinelli, 2021.
La linea del colore, Firenze-Milano, Giunti-Bompiani, 2020.
La mia casa è dove sono, Milano, Rizzoli, 2010.
La nomade che amava Alfred Hitchcock, Roma, Sinnos Editrice, 2003.

[42] Ivi, p. 12.

Oltre Babilonia, Roma, Donzelli, 2008.
Rhoda, Roma, Sinnos Editrice, 2004.
Masri M., Mubiayi I., Zhu Q., Scego I., *Amori bicolori. Racconti*, Bari-Roma, Laterza e Figli, 2008.
Kuruvilla G., Mubiayi I., Scego I., Wadia L., *Pecore Nere. Racconti*, Bari-Roma, Laterza e Figli, 2005.
Bianchi R. e Scego I., *Roma Negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Roma, Ediesse, 2014.

Bibliografia critica minima

Bertoni R., *"Immigrazione: abbiamo dei mezzi d'informazione che cavalcano gli stereotipi". Intervista a Igiaba Scego*, in "Articolo21", 21 dicembre 2014, consultabile al sito https://www.articolo21.org/2014/12/bisogna-costruire-un-nuovo-immaginario-intervista-a-igiaba-scego/ (ultima consultazione: 16 aprile 2023).
Catalano V., *La letteratura italiana della migrazione. Il caso di Igiaba Scego*, Palermo, Edizioni La Zisa, 2016.
Ceola P., *Migrazioni narranti. L'Africa degli scrittori italiani e l'Italia degli scrittori africani: un chiasmo culturale e linguistico*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 20111.
Clemente A., *Educazione postcoloniale in Adua di Igiaba Scego*, in «Dialoghi Mediterranei», 1 gennaio 2016, consultabile all'indirizzo https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/educazione-postcoloniale-in-adua-di-igiaba-scego/ (ultima consultazione: 16 aprile 2023).
Gabrielli G., *Igiaba Scego: un'intervista a partire da "Figli dello stesso cielo"*, Novecento.org, 7 settembre 2022, consultabile all'indirizzo https://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/igiaba-scego-unintervista-a-partire-da-figli-dello-stesso-cielo-7475/ (ultima consultazione: 16 aprile 2023).
Lorenzetti S., La mia casa è dove sono: *la* recherche *di Igiaba Scego*, in Ackermann K. e Winter S., *Spazio domestico e spazio quotidiano nella letteratura e nel cinema dall'Ottocento a oggi*,

Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, pp. 127-137.
Proto Pisani A., *Igiaba Scego, scrittrice post coloniale in Italia*, in «Italies, Les mouvements migratoires entre réalité et représentation», 14, 2010, consultabile all'indirizzo https://journals.openedition.org/italies/4042 (ultima consultazione: 16 aprile 2023).
Matilde Quarti, *Ritrovare la memoria: Igiaba Scego racconta Cassandra a Mogadiscio*, in «Il Libraio», 17 febbraio 2023, consultabile al sito https://www.illibraio.it/news/dautore/igiaba-scego-cassandra-a-mogadiscio-1435503/ (ultima consultazione: 16 aprile 2023).

Ringraziamenti

Il primo ringraziamento va sicuramente a tutte le studentesse e gli studenti che con la loro curiosità, che è motore di conoscenza, non smettono di fornire continui stimoli alle nostre ricerche e consentono di ingannare gli sforzi necessari a trasformare le stesse in prassi didattica quotidiana.

Subito dopo devo ringraziare le colleghe e i colleghi che alla prima sollecitazione hanno accolto l'invito di scrivere per questo volume con tempi e modalità stringenti, mossi dal medesimo entusiasmo per la ricerca e la didattica e soprattutto dalla rara dote della condivisione accademica.

In ultimo, ma con un 'sentire' se possibile ancora più profondo, ringrazio Silvia Manciati, allieva, collaboratrice e amica costante e preziosa senza la quale molte delle imprese impossibili che mi propongo non si realizzerebbero, nonché Samuela Di Schiavi, Martina Palese e Alessia Russo, dottorande che crescono con lo spirito di "squadra" di cui la nostra ricerca ha sempre più bisogno per ritrovare davvero la speranza di cambiamento per un futuro migliore.