

Rossocorpolingua



MINISTERO
DELLA
CULTURA

Publicazione realizzata grazie al contributo concesso
dalla Direzione Generale Educazione, Ricerca e Istituti
Culturali del Ministero della Cultura

Luoghi, oggetti, arredi e case d'autore
Il contesto degli archivi degli artisti e degli scrittori
a cura di Marcella Dalila Muraca
ISBN 9788864383996
Collana Rossocorpolingua, diretta da Cetta Petrollo

© 2025 Editrice ZONA
Via Massimo D'Azeglio 1/15 – 16149 Genova
Telefono 338.7676020
info@editricezona.it
editricezona.it

Prima edizione 2025

© 2025 Editrice ZONA - seconda bozza

Associazione letteraria
Premio Nazionale Elio Pagliarani

LUOGHI, OGGETTI, ARREDI
E CASE D'AUTORE

Il contesto degli archivi
degli artisti e degli scrittori

a cura di Marcella Dalila Muraca

ZONA

© 2025 Editrice ZONA - seconda bozza

Indice

Introduzione, di Cetta Petrollo Pagliarani
Nota della curatrice, di Marcella Dalila Muraca

LUOGHI, OGGETTI E CASE D'AUTORE

*Riattivare gli spazi. Case, oggetti e arredi:
tra museo e archivio*, di Caterina Borelli

*Ricostruire le stanze degli scrittori: l'autore
e i suoi oggetti*, di Eleonora Cardinale

*Il Club dei Ventitré: l'Archivio Guareschi
a Roncole Verdi*, di Monica Fabbri

*Attraversare l'Europa dagli avantesti
del Fondo Claudio Magris*,
di Antonio D'Ambrosio

*Edoardo Sanguineti e Gianfranco Baruchello:
un giuoco epistolare*,
di Chiara Portesine

*Immagini devozionali. Le Gioconde di Luca Maria Patella.
Alcune considerazioni sulle Gioconde di Leonardo
disseminate sulle pareti e nei cassetti della casa
di Luca Maria Patella*, di Giuseppe Garrera

*La casa e il bosco di Mario Rigoni Stern
ad Asiago*, di Ilaria Serra

Le scalinate di Pittsburgh e la poesia di Paola Corso,
di Ilaria Serra

*Memorie e rappresentazioni della casa
di via dei Giornalisti di Gianni Toti*, di Silvia Moretti

*Cartographies of Sound: Emilio Villa and the Sonic
Landscape of the Brazilian Forest*, di Sara Massafra

Emilio Villa's Poetic Soundscapes in the Digital Realm,
di Serena Ferrando

*Il Carso come motivo poetico negli scrittori
della prima metà del Novecento,* di Elisa Donda

SCRITTURE PRIVATE. APPUNTI, LETTERE E MEMORIE

*Rileggere gli anni Sessanta attraverso una corrispondenza
internazionale,* di Ottavia Galloni

*Lettere, diari, collaborazioni, collezioni: attivare
l'archivio tra generazioni. Riflessioni su un lavoro
in progresso,* di Caterina Borelli

*«Di me, e della mia voce, ne ho abbastanza».
Il lavoro di traduzione nelle lettere di Liliana Magrini
a Paola Masino,* di Sara Gregori

*Ada Negri nell'Archivio del Novecento: le lettere
al fedele critico Vittorio Orazi,* di Sara Gregori

*Il diario in pubblico come dialogo culturale
col mondo,* di Marco Palladini

*“A Elio, maestro d'arte e di vita”: le dediche nei libri
della Biblioteca Pagliarani,* di Barbara Mancini

*«Gli anni '80 sono nostri». Giuseppe Bertolucci
e Marco Tullio Giordana: carte da un'amicizia,
di Francesco Pascali*

*Appunti, quaderni e ritagli: il laboratorio nascosto
di Federico De Roberto,* di Giorgia Sciuto e Mauro Distefano

FONDI FOTOGRAFICI E NARRAZIONI VISIVE

*Notizie sui materiali fotografici e audiovisivi presenti
negli archivi letterari conservati al Centro Manoscritti
dell'Università di Pavia,* di Nicoletta Trotta

*Un archivio «formidabile». Incursioni tra gli scatti
di Mario Dondero alla Fototeca Provinciale di Fermo,
di Francesco Pascali*

*Tomaso Binga e la fotografia: tra documentazione
e alterazione semantica, di Benedetta Carpi De Resmini*

Gli amici poeti, di Giovanni Fontana

Una pratica vissuta, di Ruggero Passeri

Introduzione
di Cetta Petrollo Pagliarani

testo

Nota della curatrice
di Marcella Dalila Muraca

testo

LUOGHI, OGGETTI E CASE D'AUTORE

Riattivare gli spazi.

Case, oggetti e arredi: tra museo e archivio

di Caterina Borelli

PREAMBOLO

Vorrei iniziare collegandomi alla prima parte di questa serie di incontri¹ in cui ho parlato della mia esperienza di artista nel confrontarmi con le collezioni dei miei genitori,² di cui mi occupo. Concludevo il contributo riassumendolo con una parola: riattivazione. Vorrei partire dallo stesso sostantivo perché, dopo aver tanto pensato a questo intervento sono arrivata alla stessa parola, come se la chiave del mio affrontare gli archivi di famiglia, la stessa motivazione che ho usato per fare un documentario sulla casa di mio padre e, per estensione, per parlarne oggi qui con voi, siano tutte collegate alla riattivazione del luogo come recipiente di azioni, relazioni e reazioni.

Nel mio intervento di oggi vorrei mettere in evidenza come l'interazione tra casa-museo – con i suoi oggetti e arredi – e archivio, possa essere il punto di partenza per riattivare uno spazio.

LUOGO E COMPORTAMENTO

Ho accolto volentieri l'invito a partecipare dato che le mie opere hanno come punto di partenza, appunto, i luoghi. Lo stimolo iniziale che mi attira, di solito intuitivo, oppure la percezione di qualcosa che sento letteralmente 'fuori luogo', si trasforma nel centro da cui sviluppo il mio lavoro di artista e filmmaker. Cosa cerco nell'architettura è come cambi e sia trasformata dall'uso che ne fanno gli abitanti. E come, viceversa, nell'interazione tra architettura e persone, il comportamento di queste ne sia cambiato e trasformato. Il rapporto tra spazio, architettura e oggetti, nella formazione del sé, diventa ancora più evidente osservando come spazi religiosi, castelli e biblioteche (per fare tre esempi) condizionino il comportamento di chi li attraversa: immediatamente status sociale e comportamento della persona si evidenziano come appartenenti o estranei. Per estensione lo stesso si può dire degli spazi 'coloniali', delle prigioni oppure delle abitazioni delle antiche servitù. Lo spazio crea l'utente e

1 La conferenza *Lettere, agende, appunti e memorie*, tenutasi il 10 dicembre 2024 organizzata dalla Fondazione Baruchello e dall'Associazione Elio Pagliarani, online. URL: <www.ros-socorpolingua.it> nel supplemento del numero di marzo 2025.

2 Giovanna Moro, giornalista e ricercatrice iconografica (Sartirana Lomellina, PV, 8/10/1920 - Roma 23/4/2012); Sergio Giacobbe Borelli, giornalista (Milano, 4/5/1923-Roma 17/9/1921).

allo stesso tempo lo riflette. In sintesi il mio lavoro osserva l'architettura e il 'built environment' in generale, come strumenti per parlare delle persone e della società.

LA BASE

Se nel passato ho sempre guardato a luoghi pubblici (città, villaggi o edifici) nel 2019 con il documentario *The House He Built*³ ho messo al centro il luogo che viene considerato il più privato per eccellenza: una casa di famiglia. Preparando questo lavoro, nel 2017 ho scritto un saggio per la rivista belga *Mnemosyne*.⁴ In quel contributo spiegavo le ragioni all'origine del documentario, un film in cui la casa di mio padre è protagonista. L'articolo traccia un percorso dall'idea iniziale di biografia in tre dimensioni, al suo sviluppo, in un'osservazione della relazione sensoriale che si crea tra persona, spazio e oggetti, come tra memoria, spazio e tempo.



Fig. 1. Fermo immagine dal film *The House He Built*, Caterina Borelli, 2020

3 *The House He Built*, regia di Caterina Borelli, 75 min., prod. da Caterina Borelli e Nora Guicheney (Anonymous Productions) ed Ernesto Faraco (Arsenale23), Roma, 2019, online. URL: <<https://vimeo.com/ondemand/thehousehebuilt>>.

4 C. BORELLI, *The House He Built: autobiografia in una casa*, in *Mnemosyne*, 2017, n. 10, ULP Presse Universitaire de Louvain, pp. 129-141.

Nell'introduzione scrivevo:

Quanto del senso di sé è intriso nello spazio e negli oggetti di cui ci circondiamo? È possibile fare la biografia di una persona attraverso lo spazio dove vive e gli oggetti che possiede? Queste due domande sono alla base del documentario [...] Il film ha luogo interamente nella sua casa, piena degli oggetti, immagini e dei più di 50,000 libri che ha accumulato [...] Ciascuna di queste cose è intimamente legata a lui e diventa un detonatore che gli permette di accedere ai ricordi e alla narrazione del sé.⁵

Il film è un tour guidato da mio padre, nei quattro piani dell'appartamento. Abbiamo percorso assieme gli ambienti e le stanze e ho lasciato che dalle cose che incontravamo nel nostro cammino scaturissero la sua memoria e il racconto.

(Nel caso di Sergio) si tratta di uno spazio reale, che più che uno strumento definirei come un complice. Infatti, la casa, [...] diventa il detonatore che fa scattare le narrazioni del passato, l'accesso alla sua stessa memoria.⁶

Studi precedenti sugli oggetti evocativi hanno affermato che sono "buoni per pensare", o stimolano il pensiero, come mezzo per accedere a un "armadio della memoria" autobiografico. (Turckle 2007, 4, 5)

Non si tratta di guardare una fotografia e ri-immaginare un passato personale, ma del modo in cui i nostri modi di essere, le nostre abitudini, vengono influenzati inconsciamente. (B. CARTWRIGHT *Evocative Objects: the Role of Architecture in Creating a Habit of Mind*, «The Senses and Society», 2016, 11:2, 114-135)

In una trasposizione visiva delle due citazioni (Turckle e Cartwright), nel film, quando mio padre apre un cassetto ed elenca quello che trova, per esempio una collezione di ex voto d'argento, non li 'spiega' ma ci dice che sono «una storia intima del mondo»⁷ collegandoci così direttamente alla sua personale interpretazione di quegli oggetti e rivelando la ragione per averli collezionati. Nei suoi occhi sono una collezione di narrazione di vite, non una serie di riproduzioni di metallo di organi umani. Oppure quando alla domanda «Perché hai tutti questi quadri religiosi quando sei ateo?» risponde: «Perché sono un'intensa preparazione alla storia della televisione»⁸ ricollegando così delle immagini 'classiche' di rappresentazione popolare religiosa alla sua interpretazione e analisi critica da professionista e intellettuale sulla relazione tra medium e messaggio.

5 *Ibidem.*

6 *Ibidem.*

7 *The House He Built*, regia di Caterina Borelli, 75', cit.

8 *Ibidem.*

Cosa succede però quando si interrompe il legame tra persona/autrice e ambiente? Cosa succede quando la persona scompare: come ricollegarsi al luogo, al significato di questi oggetti e soprattutto alla loro relazione spaziale se la proprietaria è scomparsa e con lei il gesto che le dà significato e ragione di essere proprio in quel luogo preciso? Quando un luogo privato diventa pubblico? Quando e perché si rompe la dicotomia pubblico-privato? Quando la casa diventa museo?

PUBBLICO O PRIVATO?

La prima reazione che ho avuto è stata interrogarmi sull'esistenza stessa delle case-museo. Mi sono chiesta se sia giusto 'esporre' degli ambienti nati per essere privati, dove normalmente l'accesso è selettivo in quanto deciso a discrezione delle proprietarie. In partenza ho escluso le case che architetti e designer, professionisti dell'abitare, hanno costruito per sé stesse e dove hanno vissuto.⁹ Nel loro caso l'opera e il luogo si sovrappongono, per cui quando le visito le percepisco come un loro 'manufatto', non come una casa museo. Ma questo non è sempre implicito nelle case degli artisti, musicisti, scrittori o di altre persone il cui lavoro ha così influito sulla cultura di una società, da far sì che le loro abitazioni vengano protette, conservate e aperte al pubblico.

Nonostante si tratti di una domanda retorica, dato che questa scelta viene fatta dal soggetto/autrice o dagli eredi – presumibilmente in accordo con le sue volontà – quello che mi chiedo è perché farlo. Ammetto che questo pensiero possa sembrare la negazione dell'importanza che ho sempre dato ai luoghi e soprattutto, alla relazione che si crea nello spazio tra arredi, oggetti e la fruitrice. Relazione che emerge chiaramente osservando il modo in cui la persona organizza la propria dimora e si muove al suo interno, ma anche nella sua interazione con gli oggetti.

Se uno spazio ha ragione di essere nella relazione con la persona che lo 'anima', quando lo spazio, una casa, gli oggetti, gli arredi – 'soggetti' per natura muti – diventano parlanti? E a chi si rivolgono? Chi sa ascoltarli?

IN CHE MOMENTO SI FERMA IL TEMPO? IL PUNTO ZERO

Le case non sono un palinsesto, non si possono staccare o sbucciare via gli strati che l'hanno composta negli anni. Rimangono congelate nel momento dell'abbandono, della rottura. Ciononostante, sono intrise delle emozioni, delle vite e dei fatti che sono accaduti al loro interno: l'ambiente risuona quasi fosse un essere visibile e tangibile che si trasforma nel tempo, in un processo che segue quello delle persone che in esse vivono, le mura contengono un riverbero.

⁹ La loro professione implica sempre la creazione di uno spazio che li rispecchia in quanto autrici. Mentre considero che le committenti diventano co-autrici perché li abitano e, usando, li cambiano.

La casa, come il suo corpo (di Sergio, ndr) che cambiava nel tempo, era in continua mutazione: le stanze si dividevano, le librerie si moltiplicavano e lo spazio vitale diminuiva seguendo la sua progressiva difficoltà a camminare. E nella sua capacità di mutamento si dimostrava la sua essenza di organismo vivente.¹⁰

Ma questo ‘organismo vivente’ sopravvive alla morte della persona? È forse questo che cerchiamo quando visitiamo una casa-museo?

La casa smette di trasformarsi nel momento dell’abbandono. Questo diventa il suo punto zero, il momento in cui si è fermata nel tempo. Andandosene la persona taglia il cordone ombelicale che condivide con lo spazio, e ‘l’organismo vivente’ si spegne. Quello che rimane è la possibilità di entrare nell’ambiente della persona in un momento preciso della sua vita, appunto quello dell’abbandono o della morte (spesso in coincidenza con la vecchiaia). Quindi la maggioranza delle case-museo riflettono la persona alla fine della sua vita, gli sopravvivono come testimonianza di un periodo preciso della sua evoluzione. Si congelano nel momento dell’abbandono, del distacco definitivo. Ma se poi la casa continua ad essere abitata, cosa riflette? Come la Casa Balla a Roma, in cui ho ritrovato più la vita delle figlie dell’artista che lui stesso, a conferma che le case, se continuano a essere usate come ambiente domestico, continuano a vivere come riflesso del nuovo soggetto proprietario. Lì dopo la morte dell’artista (padre) la casa ha inanellato un continuum vitale nello svolgersi della vita dell’artista Luce (figlia) e di sua sorella.

TRASFORMAZIONE

Se è «la casa che archivia e dà, tiene, mantiene e restituisce»,¹¹ cosa restituisce a noi adesso? Com’è la sua relazione col tempo? Visitandola forse sentiamo la presenza di un *genius loci*? La fondazione Christo e Jeanne-Claude a Manhattan,¹² sta ora valutando se aprire al pubblico il loro loft, parte dell’edificio che ospita anche l’archivio degli artisti. Nelle parole della curatrice: «Considero l’appartamento e lo studio parte del nostro archivio, soprattutto perché Christo e Jeanne-Claude li hanno costruiti con le loro mani»¹³ afferma Lorenza Giovanelli, responsabile della collezione e delle mostre della fondazione, «Vogliamo trovare un modo per mantenere viva la loro eredità, preservando lo spazio in cui hanno vissuto e lavorato».¹⁴

10 C. BORELLI, *The House He Built: autobiografia in una casa*, in *Mnemosyne*, cit., pp. 129-141.

11 *Ibidem*.

12 Jeanne-Claude Denat de Guillebon (Casablanca 13/6/1935-New York City 18/11/2009); Christo (Gabrovo (Bulgaria) 13/6/1935-New York City 2020).

13 A. KODÉ, *The NYC apartment where Christo and Jeanne-Claude cast their spell*, in *The New York Times*, 12/05/2025, online. URL: <<https://www.nytimes.com/2025/05/09/real-estate/christo-jeanne-claude-soho-apartment.html>>.

14 *Ibidem*.

L'articolo poi continua citando l'archivista: «Ciò che attrae le persone a SOHO, in primo luogo, è l'aura del possibile», ha detto la signora Ohta, «(questa aura) emana dalle ossa stesse dell'edificio».¹⁵ Questo commento però si rifà a qualcosa ben aldilà della coppia di artisti: proietta sulla loro casa un'aura che rappresenta la vita di un quartiere in un certo momento preciso della sua storia. Visitandolo, il loro studio si trasformerebbe in uno spazio 'generico' che verrebbe a rappresentare quello di molti altri artisti della loro generazione che vissero a SOHO? O riterrebbe la sua specifica identità? E come reagiamo e leggiamo la presenza del tempo, quando la polvere ricopre gli oggetti e i mobili? Il Museo in Trastevere a Roma conserva 'intatto' lo studio del poeta locale Trilussa. Si tratta di un trapianto, dato che questo è stato trasportato in una stanza del museo dal suo luogo di origine, la casa dove viveva il poeta. Manca il resto della casa, non poco. Manca il quartiere, non poco. Quando la visito la mia sensazione è di immobilità e questo arresto del tempo fuori dal suo contesto mi apre a una perdita di significato. Vedo solo un'accumulazione di oggetti polverosi. Guardo un contenitore vuoto dove sento mancare il gesto che gli dà vita e significato. Tra l'altro la stanza è l'ultima di una serie in cui sono riprodotte otto scene di vita popolare romana, ispirate dai quadri di Bartolomeo Pinelli.¹⁶ Queste scene, logorate dal tempo e dalla polvere, richiamano un museo delle cere fatiscente, e certo non aiutano quando alla fine si arriva allo studio di Trilussa.

Devo anche dire che la mia esperienza si rifà a una visita di tre anni fa. Adesso a quanto pare il museo ha trasformato lo studio del poeta con un intervento multimediale affidato allo Studio Azzurro di Milano.

Gli ex voto di mio padre che ritrovo adesso nella sua casa abitata dalle mie sorelle sono diventati oggetti decorativi, non sono più la 'storia intima del mondo' di cui parlava lui. Lo stesso per le tante immagini religiose che ci ha lasciato: è ormai persa la relazione con la televisione di cui le investiva. Ma il pensiero di poter visitare la casa ma soprattutto il giardino di Monet a Giverny mi riempie di gioia. E mi dà felicità sapere che sia aperta al pubblico la casa di Peppino Impastato perché lo vedo come un riconoscimento al suo valore e trovo l'esistenza della sua casa la continuazione della sua sfida alla mafia, un gesto di resistenza che si prolunga anche con la visita a questo luogo e con le attività che questo luogo genera. È una maniera di rendergli omaggio, non poco. Forse, appunto, è la *mia* maniera di rendergli omaggio, un gesto personale, una proiezione soggettiva. Lo stesso per Giverny, la *mia* gioia è di poter camminare in un giardino così ricco di significato artistico e forse non si può separare dal mio piacere nel visitare qualsiasi giardino. Per cui la differenza tra svuotamento e ritrovamento di significato è un'equazione che si mantiene nelle case d'artista? Qual è la differenza? Dov'è la differenza?

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Roma, 1781-1835.

COME RIATTIVARE GLI SPAZI?

In che modo esattamente lo spazio domestico trasmette la storia di chi l'ha abitato e di chi è la storia che viene raccontata? [...] Riformulare la conservazione del patrimonio storico come un esercizio in evoluzione piuttosto che come un insieme di buone pratiche.¹⁷

In questo momento mi trovo in residenza a I Tatti,¹⁸ la Villa che gli storici dell'arte Bernard Berenson e la moglie Mary Whitall Smith¹⁹ hanno donato all'università di Harvard per farne un centro di ricerca sul Rinascimento italiano.²⁰ Qui a Firenze ho l'impressione di vivere il rapporto con il luogo come "un esercizio in evoluzione piuttosto che come un insieme di buone pratiche" proprio nel senso indicato dalle parole di Junkin Lopez. Mi sembra un ottimo esempio di quello che considero una casa museo 'riattivata'. Questa era la residenza delle due studiose e noi borsiste ci muoviamo al suo interno durante le attività quotidiane di studio: consultiamo la loro biblioteca, pranziamo sui loro tavoli e sentiamo le presentazioni delle studiose e delle esperte, nelle sale circondate dalla loro collezione di opere d'arte. In questo transfer tra le antiche proprietarie e noi che ne usufruiamo, la loro presenza rimane nell'identità che hanno dato a come è disposto l'ambiente e gli oggetti che contiene. Questo si estende anche al giardino e ai terreni circostanti che, per volontà dei Berenson, non possono essere venduti. Allo stesso tempo adesso lo spazio è ritornato ad essere vivo grazie alla riattivazione che la nostra interazione con esso ha creato.

Inoltre, negli anni la direzione del centro ha attivamente ricostruito, attraverso una serie di eventi, la connessione tra l'archivio e la casa, gli oggetti e le opere d'arte che contiene. Per esempio, a metà ottobre in occasione della presentazione di un quadro dopo un anno di restauro, ha avuto luogo una mostra in cui oltre all'opera, venivano presentati i relativi documenti e le fotografie presenti nell'archivio.²¹ Oltre alle note dell'acquisto, a quelle relative ad anti-

17 L. JUNKIN LOPEZ, *Open house: reimagining the historic house museum*, in *The Public Historian*, Vol. 37, No.2, May 2015, pp.10-13.

18 The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies/Il centro di studi sul Rinascimento italiano dell'università di Harvard.

19 Bernard Berenson: Butrimonys, Lituania 6/26/1865-Villa I Tatti (Firenze) 10/6/1959; Mary Whitall Smith: Germantown, PA (USA) 1864-Villa I Tatti (Firenze) 1954.

20 Bernard Berenson ha lasciato, nel documento *On the future of I Tatti* (Sul futuro de I Tatti, Vallombrosa 18/8/1956) disposizioni precise sull'uso che voleva che si facesse della donazione della sua villa che destinava ad accogliere studiosi. Non solo mette a disposizione la biblioteca ma dispone anche che le opere d'arte che ha collezionato (nonché le terre che fanno parte della proprietà) rimangano come parte integrante e inalienabile del lascito: "Preferirei che le mie opere d'arte rimangano distribuite nella casa e non depositate in una stanza separata come se fossero in un museo o in una galleria", online. URL: <<https://itatti.harvard.edu/future-i-tatti>>.

21 La mostra è stata organizzata da Louise Arizzoli e Agnes Mongan, curatrice della Fototeca e della collezione d'arte de I Tatti.

chi restauri o alla catalogazione, c'era anche una lettera in cui Berenson parlava di altri quadri dell'autore e di come la sua opinione sull'artista nel tempo fosse cambiata. La mostra accompagnava la presentazione di un'esperta e dei due restauratori.

Oppure pensiamo a Rungstedlund, la casa museo della scrittrice Karen Blixen/Isak Dinesen, la cui curatrice ha aperto lo spazio ad artisti invitandoli a intervenire con opere ispirate al luogo stesso. Inoltre ha ideato un programma di eventi e attività aperti al pubblico in cui alcuni oggetti vengono presentati assieme a immagini del periodo – foto, quadri, film – associate con essi, con il loro uso e con il loro uso in quel luogo. Per esempio è ora in corso una mostra in cui è esposta una Thangka, la bandiera di un tempio tibetano ritrovata recentemente nella casa della scrittrice. Oltre a due studiosi che l'hanno presentata, spiegandone il valore storico e culturale, è stato invitato un monaco buddista a fare la cerimonia di purificazione e consacrazione tradizionalmente associata a questo oggetto.

E qui ritorna la mia parola chiave: riattivazione.

In conclusione forse dobbiamo prendere in considerazione l'idea che le case-museo diventino spazi 'morti' senza un loro uso attivo. Questo in contrasto con gli archivi, dove l'opera delle autrici continua attraverso la possibilità di ricerca e di approfondimento che mettono a disposizione, aprendo le loro collezioni, anche se decontestualizzate dall'ambiente. Nel vuoto lasciato dall'autrice, il cui gesto è il solo che può dare senso al luogo, non ci rimane che costruire, con le nostre esperienze e usando gli strumenti che ci facilita l'archivio, percorsi per riattivare gli spazi che erano privati, aprendoli a nuovi significati, costruendo così un dialogo fuori dal tempo tra abitante di quel luogo e visitatore, che permetta di passare dalla memorializzazione all'azione.

Ricostruire le stanze degli scrittori: l'autore e i suoi oggetti di Eleonora Cardinale

Archivi letterari e biblioteche d'autore sempre più si presentano come fondi d'autore complessi, caratterizzati da diverse tipologie di beni culturali, che richiedono uno specifico trattamento per la loro corretta conservazione, gestione e valorizzazione.¹ Nella cessione di fondi d'autore agli istituti di conservazione, una caratteristica degli ultimi anni è stata, infatti, quella di acquisire non solo carte e libri, ma anche tutti quegli elementi che contribuiscono a ricostruire il laboratorio di scrittura dell'autore: arredi, oggetti e opere d'arte. La loro acquisizione ha connaturata un'immediata valenza espositiva, risulterebbe riduttivo la loro mera conservazione nei depositi librari. La Biblioteca nazionale centrale di Roma ha avviato così il progetto di ricostruire le stanze degli scrittori e di realizzare il primo museo dedicato alla letteratura italiana contemporanea in una biblioteca pubblica: Spazi900. Inaugurato nel 2015 da un'idea e progetto dell'allora direttore Andrea De Pasquale e curato dalla scrivente, il museo, con un allestimento sempre *in fieri*, dà voce a diverse figure del Novecento attraverso stanze e sezioni d'autore, in un intreccio tra carte, libri, oggetti, opere d'arte e arredi.²

Spazi900 si apre, non a caso, con una stanza d'autore, La stanza di Elsa, che ha costituito nel 2015 il nucleo fondativo del museo. Infatti, il Fondo Morante ha rappresentato per la Biblioteca il primo caso di acquisizione non solo dell'archivio, a partire dai manoscritti delle opere, e della biblioteca personale, ma anche degli arredi, oggetti e opere d'arte del suo studio a via dell'Oca 27. Come ricorda Carlo Cecchi nel 2015:

Restavano ancora a casa mia la biblioteca, la discoteca, i mobili e gli oggetti dello studio, i quadri di Bill Morrow e i due ritratti di Elsa.

-
- 1 Su queste tematiche si rimanda alla *Bibliografia su biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore*, a cura della Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore dell'Associazione italiana biblioteche, online. URL: <<https://www.aib.it/repertori/bibliografia-aggiornamento-2018-2024/>>.
 - 2 Sul museo Spazi900 si rimanda a G. ZAGRA, *La stanza di Elsa*, Roma, Biblioteca nazionale centrale di Roma (d'ora in poi BNCR), 2015; E. CARDINALE, «Ragazzi leggeri come stracci»: Pier Paolo Pasolini dalla borgata al laboratorio di scrittura, con un poemetto di M. LODOLI e un'appendice fotografica di R. PAIS, Roma, BNCR, 2015; *Spazi900: gallerie degli scrittori*, a cura di A. DE PASQUALE ed E. CARDINALE, Roma, BNCR, 2017.

Se la biblioteca di Elsa era da sempre destinata ad aggiungersi al Fondo manoscritti, che cosa sarebbe successo delle altre cose, quando io fossi morto?

Soprattutto mi preoccupava il destino dei quadri di Bill Morrow. Non volevo che si disperdessero. [...]

Ora quello studio è stato ricostruito nell'area museale Spazi900 della Biblioteca nazionale centrale di Roma. Sono stati aggiunti, rispetto allo studio originale, i due ritratti di Carlo Levi e Leonor Fini e quei quadri di Bill Morrow che erano ciò a cui Elsa teneva più di ogni altra cosa.³

Nel ricostruire le stanze d'autore una particolare attenzione è rivolta agli oggetti, che non risultano mai casuali, anzi rivelano con la loro presenza rapporti, incontri, viaggi e contribuiscono alla conoscenza dell'autore, della sua biografia, della sua opera, del suo mondo e immaginario. Le fotografie degli ambienti originari divengono una fonte documentaria di primaria importanza, attraverso la quale è possibile riconoscere, ritrovare, riscoprire e ricollocare gli oggetti. Si crea così una nuova narrazione che prende corpo dalla relazione tra gli oggetti e tra questi e il visitatore/utente, dove tutti gli elementi entrano in gioco:

Prioritaria e imprescindibile rimane pertanto l'attenzione agli oggetti, anche d'uso quotidiano, legati alla figura e alla vita dello scrittore o della scrittrice, poiché di fronte a quegli oggetti, dove la lingua non ha alcun ruolo, il visitatore non avverte distanza e può stabilire senza alcuna difficoltà un primo, immediato rapporto empatico con quella figura. Si tratta poi, però, di creare un contesto espositivo in cui gli oggetti siano usati per dar corpo – mettere in scena – la *relazione* tra chi scrive, il suo ambiente umano e geografico e la sua *opera*, in primo luogo, e tra lo scrittore o la scrittrice e la storia, la società, la tradizione.⁴

La stanza di Elsa alla Nazionale di Roma conduce il visitatore nel laboratorio della scrittura: al centro della stanza la scrivania con la macchina per scrivere elettrica IBM utilizzata per Aracoeli, insieme alla sedia, alla panca in vimini e alla poltrona in cuoio; ai lati due librerie speculari con la collezione dei dischi e il giradischi, e una libreria più piccola con alcune edizioni delle sue opere. Alle pareti i ritratti a olio di Carlo Levi e dell'amica Leonor Fini, che

3 C. CECCHI, *Verso "La stanza di Elsa"*, in G. ZAGRA, *La stanza di Elsa*, cit., pp. 63-64.

raffigurano Morante negli anni della giovinezza, e i nove quadri dai variopinti colori del giovane pittore americano Bill Morrow.⁵

Tuttavia, alle pareti, oltre alla riproduzione di *Don Quichote* di Pablo Picasso, cattura l'attenzione anche il collage da lei realizzato con diversi ritagli di stampa, dove compaiono, insieme ai gatti, molti volti tra i suoi preferiti: Mozart, Rimbaud, Rembrandt, Spinoza, Simone Weil. Se lo sguardo poi si sofferma sugli scaffali delle librerie, alcuni di quei volti si ritrovano incorniciati: il ritratto di Mozart e due ritratti di Rimbaud, insieme al *Ritratto di fanciullo* di Giovanni Bellini. Ma sui ripiani sono presenti anche un piccolo portaritratti di colore verde con la fotografia di Simone Weil e il più grande portaritratti in cuoio che conserva cinque fotografie di Bill Morrow, insieme al dépliant della sua mostra parigina, la fotografia di Morante pubblicata nella quarta di copertina de *L'isola di Arturo* e due fotografie di gatti. Non stupisce, inoltre, la presenza di gatti e della *Veduta della terra e marina di Procida*.

Anche nel suo studio Elsa Morante si circonda dei *Felici Pochi*, schedati e rubricati nella croce de *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti ne Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Nella croce si incontrano i nomi di Arturo Rimbaud «(l'avventura sacra)», Giovanni Bellini detto Giambellino «(la salute dell'occhio, che illumina il corpo)», Simona Weil «(l'intelligenza della santità)», Volfango A. Mozart «(la voce)».⁶

4 M. GREGORIO, *In pagina e in scena: esporre nelle case di scrittori e nei musei letterari*, in *Conservare il Novecento: carte e libri in vetrina*, Convegno Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 1 aprile 2011, a cura di G. ZAGRA, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2012, p. 22. Sulle esposizioni letterarie si rimanda a *Esporre la letteratura: percorsi, pratiche, prospettive*, a cura di A. KAHRS e M. GREGORIO, Bologna, CLUEB, 2009, in particolare a C. ALBANO, *Il potere narrativo degli oggetti nelle esposizioni biografiche: «Se gli oggetti biografici hanno in primo luogo una funzione personale, la loro trasformazione in reliquie moderne assume un più ampio significato sociale e culturale: mette in luce il potere evocativo – immaginativo o emotivo – degli oggetti stessi, che divengono a pieno titolo portatori di forma e contenuto delle narrazioni biografiche. Inoltre, proprio il carattere intimo degli oggetti, che abbandonano la funzione di semplici effetti personali per approdare allo statuto di reliquie, facilita l'identificazione della persona con le narrazioni (nazionali, culturali...) incarnate negli oggetti stessi, in quanto capaci di creare uno spazio empatico tra il manufatto quale reliquia biografica e chi lo osserva»* (ivi, p. 107). Cfr. *Musei letterari e di musicisti in Italia*, a cura di M. GUARINO, ICOM Italia, 2020, online. URL: <<https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2020/02/ICOMItalia.CTMuseiLetterariMusicisti.Pubblicazione.2020.pdf>> e, sul tema delle biblioteche anche come luoghi di esposizione del loro patrimonio, *Le Biblioteche anche come musei: dal Rinascimento ad oggi*, a cura di S. DE CAPUA, coordinamento scientifico di A. DE PASQUALE, Roma, BNCR, 2019.

5 Sulle opere d'arte presenti nel museo Spazi900 si rimanda a E. CARDINALE, *Ricostruire le stanze degli scrittori tra carte, libri e opere d'arte: Spazi900 alla Biblioteca nazionale centrale di Roma*, in *Allestire l'arte: collezioni accessibili*, Convegno ideato, promosso e realizzato dalla Direzione generale Musei, Roma, 26-27 novembre 2024, in corso di stampa.

6 E. MORANTE, *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, in *Opere*, a cura di C. CECCHI e C. GARBOLI, Milano, Mondadori, 1990, vol. II, p. 140.

Nello spazio della scrittura Morante è in compagnia di figure per lei centrali, ma il bene più prezioso rimane la carta. Risme di carta Fabriano Cartiere Miliani (chinese paper bianco) sono presenti tra gli scaffali, sulla scrivania, e soprattutto fogli bianchi sono custoditi all'interno di un "forziere" in ferro chiuso a chiave, posto accanto alle librerie, quasi nascosto alla vista.



Fig. 1. La stanza di Elsa, Spazi900, Biblioteca nazionale centrale di Roma [© BNCR].

Il potere evocativo degli oggetti caratterizza anche la prima Galleria degli scrittori del museo, che si apre con lo spazio dedicato a Grazia Deledda dal titolo *Sotto il cedro del Libano. Grazia Deledda a Roma*. Viene ricostruita la sala da pranzo del villino romano di via Porto Maurizio 15 con gli arredi, oggetti e quadri originari.⁷ Se alle pareti risaltano il suo ritratto a olio firmato da Plinio Nomellini e la casa di Nuoro rappresentata sia da Tino Pelloni sia dalla sorella Nicolina Deledda, l'attenzione anche in questo caso cade su due oggetti: una bambola e un pupazzo. La bambola è un dono della scrittrice alla nipote Mirella, come testimonia una fotografia che le ritrae, insieme alla bambola, nel giardino della casa romana. Il pupazzo è realizzato dall'artista futurista

⁷ Cfr. E. CARDINALE, *Tra carte, libri, oggetti e arredi: il Fondo Deledda alla Biblioteca nazionale centrale di Roma*, in «*Sento tutta la modernità della vita*». *Attualità di Grazia Deledda a 150 anni dalla nascita*, a cura di D. MANCA, Nuoro-Cagliari, ISRE-AIPSA, 2022, vol. II, pp. 389-400.

sardo Eugenio Tavolara; in una fotografia Deledda è ritratta nella sua abitazione proprio con il pupazzo di Tavolara.

La segreta officina di scrittura prende vita anche nella stanza di Umberto Saba, che chiude la prima Galleria degli scrittori: ricostruzione simbolica dell'abitazione triestina di via Crispi 56 con alcuni arredi originari e, alle pareti, i ritratti di Umberto, Lina e Linuccia e i dipinti della figlia. Insieme a una fotografia di Elsa Morante con sua dedica autografa a Umberto Saba – «A Saba / con amore / Elsa» –, si incontrano gli oggetti più peculiari del poeta quali la pipa e il bastone, come ricorda Vittorio Sereni nella poesia *Saba*:

Berretto pipa bastone, gli spenti
oggetti di un ricordo.
Ma io li vidi animati indosso a uno
ramingo in un'Italia di macerie e di polvere.⁸

Dalle suggestioni degli spazi, intimi e privati, del museo il percorso si prolunga all'interno della Biblioteca, nella Sala Falqui, l'area dedicata alla conservazione e consultazione del Novecento letterario. Lì, nel 2021, è stata inaugurata l'ultima stanza d'autore della Nazionale: la Sala Italo Calvino. Viene riallestito il salone-studio dell'abitazione romana di Campo Marzio con le tre librerie bianche e la libreria “divisorio”, che conservano la biblioteca personale, i divani, la scrivania in cristallo, insieme agli arredi della “stanza del solitario” con la scrivania in legno di Parigi e il mobile-libreria proveniente dalla casa torinese.⁹ Da una parte si tratta di una sala di studio e ricerca, che custodisce il fondo archivistico e bibliografico dell'autore, dall'altra di uno spazio espositivo, aperto a tutti i visitatori/utenti della Biblioteca.

Se le pareti della Sala restituiscono rapporti significativi con artisti quali Gianfranco Baruchello e Toti Scialoja, oltre a stampe di Alexander Calder, Paul Klee e Saul Steinberg, attirano l'attenzione anche i singoli oggetti presenti nei molteplici scaffali e arredi. Proprio un oggetto “simbolico” colpisce subito lo sguardo di chi entra nella Sala perché si trova al centro della grande libreria bianca, sullo scaffale dedicato a Carlo Emilio Gadda, tra i più significativi della sua biblioteca: una farfalla, nella cui custodia è presente l'etichetta «Moyaho Menclaus (Brésil Guyane)». Un'altra etichetta, posta sempre nel retro della custodia, rivela il negozio parigino dove la farfalla è stata acquistata: «A & R. Lyon naturalistes» al n. 171 di Boulevard Saint-Germain. La farfalla era già pre-

8 V. SERENI, *Saba*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986, p. 144.

9 Per una descrizione della Sala Italo Calvino si rimanda a E. CARDINALE, *Lo sguardo dell'archeologo: Calvino mai visto*, prefazione di G. CALVINO, introduzione di S. CAMPAGNOLO, con un saggio di A. DE PASQUALE, Roma, BNCR, 2023. Proprio a partire dagli oggetti provenienti dall'abitazione romana di Piazza in Campo Marzio 5 è stato allestito nel 2023 il percorso espositivo della mostra organizzata dalla Biblioteca nella ricorrenza del centenario della nascita dello scrittore.

sente in uno scaffale della libreria dell'abitazione parigina. Forse non sarà un caso che Calvino ricorra proprio al paragone con una farfalla nel suo importante intervento alla Fiera del Libro di Buenos Aires del 1984, rilevante anche per tentare di comprendere il particolare ordinamento dato alla sua biblioteca: «la verità si trova solo inseguendola dalle pagine d'un volume a quelle d'un altro volume, come una farfalla dalle ali variegata che si nutre di linguaggi diversi, di confronti, di contraddizioni». ¹⁰ Lo sguardo dal punto centrale della farfalla si allarga su un libro, su quello che lo precede, su quello che lo segue, sull'intero scaffale, sui molteplici scaffali colmi di volumi, alla ricerca di presenze e assenze, di associazioni volontarie e involontarie, di relazioni tra lo scaffale e gli scaffali/saperi come un «sistema di sistemi» di gaddiana memoria: «È il ribollente calderone della vita, è la stratificazione infinita della realtà, è il groviglio inestricabile della conoscenza ciò che Gadda vuole rappresentare». ¹¹

Dal salone si entra nello spazio privato ma, al tempo stesso, aperto del vero e proprio studio, dove si trova il tavolo di lavoro. Sulla scrivania, accanto alla macchina per scrivere Lettera 22 dell'Olivetti di color verde, una sfera di cristallo restituisce le infinite sfaccettature dello spazio, tra librerie, libri, quadri, oggetti, sfumati e deformati. Nella lezione *Esattezza* Calvino scrive a proposito del cristallo: «Il cristallo, con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di rifrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto come un emblema». ¹² Quella stessa sfera di cristallo, con la sua capacità di rifrangere la luce, è tenuta in mano da Calvino sul terrazzo dell'abitazione romana in una nota fotografia dell'autore di Gianni Giansanti, con alle spalle la “baraonda di tetti” descritta in *Palomar*. Accanto è posata una penna stilografica Mont Blanc: è un regalo dell'amico Bernardo Valli per il suo sessantesimo compleanno, come prova anche la garanzia che reca la data 14 ottobre 1983. Con probabilità si tratta dell'ultima penna stilografica di Calvino, utilizzata per scrivere i bloc-notes delle Norton Lectures, destinate a vedere la luce postume con il titolo di *Lezioni americane*. Sulla sedia dietro la scrivania è poggiato un maglione di lana, non uno casuale ma quello con il quale lo scrittore è ritratto, con in braccio la figlia Giovanna bambina, in una fotografia scattata da Carla Cerati al Cinquale nell'agosto 1969.

Proprio con il maglione, dal forte potere evocativo, il visitatore stabilisce un immediato rapporto empatico. Oggetti, opere d'arte, arredi permettono di entrare così nell'intima officina di lavoro e di vita, contribuendo a restituire un'immagine dell'autore, la sua opera, la sua attività, la sua rete di relazioni. Spetta, allora, al visitatore/utente continuare a far vivere e ad arricchire quegli spazi con la propria esperienza di visita ogni volta differente e con sempre nuovi percorsi di ricerca da intraprendere.

10 I. CALVINO, *Il libro, i libri*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, t. II, p. 1847.

11 ID., *Il Pasticciaccio*, in *Saggi*, cit., t. I, p. 1076.

12 ID., *Lezioni americane*, in *Saggi*, cit., t. I, p. 688.

Il Club dei Ventitré: l'Archivio Guareschi a Roncole Verdi¹

di Monica Fabbri

Metti un coperto in più: ho invitato il popolo a colazione.

G. Guareschi

Gli archivi di un autore sono lo scrigno prezioso della memoria e consentono agli studiosi di scoprire documenti inediti, collaborazioni, epistolari. Permettono di aprire squarci sconosciuti e illuminare l'umanità di scrittori e di epoche che erano già state catalogate e definite. La digitalizzazione odierna rende più rapida la consultazione, ci sono archivi ben organizzati, disponibili anche online. Ma se devo pensare ad una corrispondenza immediata al titolo Luoghi, oggetti, arredi e case d'autore, mi viene subito in mente l'Archivio Guareschi a Roncole Verdi. Non è appena un sito dove sono stati raccolti dai figli Alberto e Carlotta e ultimamente dalle nipoti di Guareschi, le figlie di Alberto, circa 250.000 documenti, ma è uno spazio dell'anima, una vera e propria casa accogliente. A dire il vero, quando si è lì, sembra che i muri, le cose e non solo le persone (ora soltanto Alberto e le figlie con le incursioni dei giovani nipoti di Alberto, ragazzi educati e affettuosi) siano sul punto di parlarti, di raccontarti un mondo che non c'è più, ma ancora vivo e palpante.

Roncole Verdi (già Le Roncole) è un paesino della Bassa emiliana a due passi da Busseto. Lì si possono trovare alcune piccole e straordinarie attrazioni: il laboratorio Dallatana, dove campeggia sovrano il culatello, due ristoranti da consigliare assolutamente agli amici, ma soprattutto la casa natale di Giuseppe Verdi e l'Archivio Guareschi. Dall'altro lato della strada vi è la chiesa barocca di San Michele Arcangelo che presiede la piazza dedicata allo scrittore e vicino il cimitero dove sono sepolti Giovannino, la moglie Ennia, l'indimenticabile Margherita presente fin da La scoperta di Milano, la figlia Carlotta, la Pasionaria. Anche la casa natale di Verdi si potrebbe definire un archivio della memoria: l'itinerario, ben strutturato, mostra le stanze di quella che era l'osteria del padre del grande compositore. Ci sono le tazze da vino nei tavolini di legno e le storie narrate da dispositivi multimediali. Ed ecco vicino alla casa di Verdi, in via Della Processione, si trova il bar aperto da Giovannino Guareschi nel 1964, in origine un ristorante, che fu gestito dal figlio Alberto per ben trent'anni. Qui nel 1987 venne fondato Il Club dei Ventitré, associa-

¹ Contributo nato dalle discussioni del gruppo di lavoro "I luoghi della poesia", al Convegno della Canadian Association for Italian Studies (CAIS), tenutosi online (7-8 giugno 2025) e a Bologna (9-11 giugno 2025).

zione culturale che prende il nome dai presunti 23 lettori, menzionati in Diario Clandestino, due in meno di quelli di Manzoni. In realtà i lettori di questo straordinario scrittore, umorista, vignettista, giornalista sono molti di più, i suoi libri vengono tradotti in tutte le lingue (manca solo il cinese, mi ha detto il figlio), ed è al secondo posto dopo Pinocchio di Collodi.

Cominciare a esplorare il Mondo Piccolo di Guareschi è impresa ardua e da avventurieri.

Di lui è stato detto moltissimo. Cattolico, antistatalista, monarchico, libertario, scrittore mai nato, uomo qualunque, vignettista, umorista, sceneggiatore, cronista, pittore. Insomma uno scrittore che non si riesce a incastrare. Dalla mole di lavoro geniale. Incontrare Giovannino significa ripercorrere un secolo, il Novecento, e, attraverso di lui, la tradizione culturale italiana. Il suo Archivio è esattamente così: i figli, Alberto e Carlotta, e ora solo Alberto, hanno reso quel luogo lo specchio riflesso dell'anima del padre, il quale conservava scrupolosamente ogni cosa, dai ritagli di giornale alle lettere ricevute quando fu imprigionato per l'affare De Gasperi. I visitatori sono numerosissimi e dei più disparati: non ci sono solo studiosi, ma appassionati di Don Camillo, famiglie con figli, gruppi di amici che seguono il percorso Guareschi della Bassa emiliana, che comprende Fontanelle di Roccabianca, Brescello, Diolo di Soragna. I veri seguaci arrivano fino a Cervia in Romagna dove Giovannino morì il 22 luglio del 1968.

Appena si arriva all'entrata, si vede il manifesto della mostra antologica dal titolo: «Giovannino, nostro babbo» con l'immagine della famiglia Guareschi. A destra lo sguardo furbo e sagace della 'pasionaria' Carlotta, sorretta dalle amorevoli mani di Ennia-Margherita. Accanto a lei i baffi di Giovannino simile al suo Peppone, che abbraccia il riflessivo e malinconico Albertino. Si entra sotto un portico fino ad arrivare alla porta dell'Archivio, dove Alberto Guareschi ci aspetta. La stanza dal soffitto basso è ordinatissima: negli scaffali si trovano faldoni perfettamente organizzati con pazienza e cura da Alberto Guareschi, il quale ribadisce più volte di aver seguito i criteri di catalogazione di suo padre. Le sedie sono diverse l'una dall'altra, perché, come dice Alberto, non si spreca nulla, si riutilizza tutto.

Sul tavolo faldoni già pronti per essere consultati con la miriade di lettere spedite al carcerato Guareschi da parte di uomini, donne, famiglie, bambini e personaggi illustri. Si può considerare davvero incredibile la solidarietà che ricevette in quei tredici mesi trascorsi in carcere. Poi tante divertenti vignette, che fanno di Guareschi uno dei più importanti umoristi italiani. Sul tavolo vi è anche la scatola che lo scrittore aveva negli anni del lager con la bandiera italiana e lo stemma sabauda. In fondo, esattamente di fronte all'entrata, il presepe realizzato dall'autore di Mondo Piccolo, bellissimo e commovente. Poi si procede fino ad arrivare in una stanza dove vengono conservati giornali di e su Guareschi. A destra una stanza con un tavolo pieno zeppo di locandine e mani-

festi originali dei film di Don Camillo, ma anche de La rabbia, sfortunato documentario realizzato con Pier Paolo Pasolini nel 1963, che fu subito ritirato dalle sale, ma che vale la pena riprendere. In questa seconda sala vi sono armadi con vetrate dove sono stati raccolti documenti di vario tipo. Il figlio Alberto, che rimane con noi dall'inizio alla fine, è l'anima di quell'Archivio, che è stato dichiarato di notevole interesse storico dal Soprintendente Archivistico per l'Emilia Romagna del Ministero dei Beni Culturali e Ambientali. La sua voce flebile, ma decisa, capace di resoconti dettagliati e minuziosi («vi stancate prima voi di me»), gli occhi vispi e malinconici al contempo lo rendono il cuore pulsante dell'Archivio che per tanti anni ha curato con dedizione.

Ecco alcuni stralci della nostra conversazione:

A.G.: la corrispondenza che riceveva giornalmente mio padre, dopo la lettura, la avvolgeva in pagine di giornale e legava il pacchetto con della garza perché in carcere la corda era proibita. Ed è stata una cosa molto saggia, perché, non potendo tenere la corrispondenza nella cella, questa veniva portata in un magazzino che era umidissimo, tanto che lo zaino con cui era entrato in carcere – che era lo stesso che aveva portato dal Lager – vi è ammuffito. La carta di giornale ha isolato le lettere che sembrano appena ricevute. Mio padre aveva numero questi pacchetti e io, riordinandoli ho mantenuto anche questi fogli di giornale sui quali mio padre aveva segnato la data di ricevimento della posta. Questo per mantenere intatto il corpus. Ho creato così un fascicolo per ogni pacchetto ordinando la corrispondenza in ordine cronologico. Quando trovavo qualche lettera di particolare interesse, la inserivo in una piccola camicia posta nel corpo del pacchetto con la scritta “Lettere scelte”. Si tratta di lettere con annotazioni sulle buste scritte di mio padre, lettere di ex Internati Militari nei Lager tedeschi i quali aggiungevano al loro nome la scritta ex-IMI con il numero di piastrino che era stato assegnato loro. E anche lettere di persone note.

D.: sarebbe bello far conoscere queste lettere.

A.G.: Queste lettere testimoniano l'affetto e la stima che i suoi lettori hanno voluto comunicargli e l'hanno aiutato moltissimo rendendogli sopportabile il lungo periodo di detenzione. Io provo un profondo senso di gratitudine per tutte quelle persone per bene che l'hanno sorretto. Tutte le lettere che hanno il timbro della censura e se c'era qualcosa che non andava bene la coprivano con una pennellata di inchiostro di china. Era la censura. Questa è di un ragazzino di tredici anni, ci sono lettere di Natale, sono quelle

cose che l'hanno confortato in quei giorni in cui si sentiva il distacco dalla famiglia.

D.: Mi piacerebbe portare avanti l'idea della pubblicazione delle lettere. Sarebbe bello trascriverle. Le lettere scelte con un occhio preciso potrebbero essere un libro di lettura con una contestualizzazione. Soprattutto sarebbe significativo riportare le lettere degli IMI.

A.G.: È un'idea molto impegnativa, ma molto bella. Per i tedeschi gli IMI erano dei numeri, per gli italiani uno zero assoluto. La Repubblica Sociale aveva creato, con l'accordo dei tedeschi, il settimanale La voce della Patria che era stampato a Berlino e aveva fatto chiedere a mio padre di dirigerlo. Mio padre disse di no. Se fosse andato a Berlino, avrebbe una vita molto più facile, ma avrebbe dovuto aderire alla Repubblica Sociale. Il periodico dava agli IMI notizie disastrose su quanto avveniva in Italia, mentre forniva ai loro familiari notizie quasi idilliache della situazione degli IMI. Una disinformazione subdola e disonesta che logorava gli animi.

D: Siccome farò un convegno sugli archivi d'autore, io ho pensato subito a quello di Guareschi. Che cosa vogliamo mettere subito in evidenza oltre alla cura nel conservare di tutto. Perché suo padre conservava ogni cosa, secondo lei?

A.G.: Pur essendo una persona umile, sapeva di avere delle qualità speciali. Secondo me ha conservato ogni cosa della sua vita e del suo lavoro in bell'ordine per vedere se noi figli avremo tenuto viva la sua memoria. Mi piace di pensare che questa fosse una sorta di consegna.

D: Spesso Guareschi mette in evidenza fatti di cui, ancora oggi, non si ha piena conoscenza.

A.G.: Era molto anticipato rispetto ai tempi in cui viveva. Aveva creato uno slogan che ricordava spesso ai suoi lettori: «Pensar non nuoce». Non si lasciava condizionare quindi da ideologie, da mode del tempo, o dal "politicamente corretto". Pensi che lui nel 1946, era terminata da poco la guerra civile in Italia, sul Candido cominciò a parlare delle foibe e dei delitti perpetrati nel tristemente famoso "triangolo della morte" quando nessuno ne parlava...

D: Parlò anche di una televisione deleteria, capace di modificare il cervello ancor prima di Pasolini.

A.G: Mio padre aveva capito subito quali erano i pericoli della televisione soprattutto nei primi tempi in quanto la gente non era

ancora in grado di decodificarne i messaggi e dava per scontato che quello televisivo rispecchiasse la realtà.

D: Voi conservate in archivio gli scritti e i disegni?

A. G.: In archivio abbiamo gli scritti e i disegni raccolti da mio padre. Ma non solo. Abbiamo una ricchissima emeroteca. Mio padre, già nel 1945, di ritorno dal Lager, aveva raccolto tantissimi quotidiani, soprattutto umoristici conservandone i primi numeri. Questi documenti sono utilissimi perché ci permettono di ricostruire l'atmosfera di quel periodo storico, rivelando le reazioni e le necessità delle persone dopo quella tempesta di guerra.

D.: Mi ha sempre colpito il suo spirito di iniziativa, che svolge soprattutto nel periodo del Lager.

A.G.: Nei Lager lui ha condotto, assieme ad un altro gruppo di IMI, un'azione di resistenza contro i tedeschi e la propaganda della Repubblica Sociale, la famosa "Resistenza bianca". Gli IMI erano prigionieri volontari: hanno rifiutato di collaborare coi tedeschi pur sapendo che avrebbero avuto condizioni di vita migliori (specie nel vitto!). La stragrande maggioranza di loro ha rifiutato di aderire alla Repubblica sociale, pur sapendo che, aderendo, sarebbero potuti tornare in Italia. Ma avevano giurato fedeltà al Re e così decisero di rimanere rinchiusi nei Lager.

D.: Diario Clandestino è la descrizione di una speranza con uno spirito cristiano che vuole vivere e sopravvivere. Ma vorrei approfondire la questione del Grande Diario che voi avete pubblicato recentemente.

A.G.: Mio padre non volle pubblicare, al suo rientro dal Lager, il materiale del Grande Diario perché era troppo crudo: vi erano descritti fatti o eventi che rischiavano di dividere le persone e aumentare quindi la spirale della violenza ancora che sopravviveva ancora dopo la fine della Guerra Civile. Ci voleva invece una testimonianza che unisse le persone e così scelse di inserire nel Diario Clandestino raccontini e favolette che, letti nelle baracche dei Lager, avevano avuto il beneplacito, dei suoi compagni. Quando nel 2008 mia sorella ed io abbiamo ritrovato e pubblicato il materiale del Grande Diario ormai quegli argomenti erano divenuti fatti storici.

D.: Guareschi all'estero. Dove viene pubblicato, in quante lingue è tradotto e dove ha un'importanza considerevole?

A.G.: È stato tradotto in tutte le lingue principali, ad eccezione del mandarino. Dopo che è caduto il muro di Berlino, i suoi libri sono entrati anche nelle ex repubbliche socialiste sovietiche, meno che in quelle a maggioranza di religione islamica. Comun-

que è stato tradotto anche in arabo-libanese. Mi è giunta in questi giorni un'antologia che contiene un suo racconto in montenegrino. C'è un sacerdote salesiano che va in missione e per impraticarsi nella lingua sta traducendo Don Camillo in Swahili.

D.: Come si spiega questo grande desiderio di conoscere Guareschi nel mondo?

A.G.: Io sono convinto che gli scritti di mio padre siano in massima parte scritti in chiave autobiografica. E credo che i lettori amino gli scritti autobiografici. Inoltre mio padre descrive nei suoi scritti una realtà contadina. Realtà nella quale, *mutatis mutandis* secondo le zone, variano le modalità e le condizioni, ma la realtà contadina è sempre la stessa: un agricoltore, un pastore, un pescatore si comportano sempre allo stesso modo, seguendo le leggi della natura. Gli argomenti che mio padre tratta sono argomenti che interessano a tutti, perché riguardano l'uomo che è al centro di ogni cosa.

D.: Cosa le ha lasciato più di tutto il rapporto con suo padre?

A.G.: La tenacia. Non ho le sue qualità, ma sono tenace come lui. Inoltre sono un discreto archivista, quasi bravo come lui. Da quando ho messo insieme l'archivio di mio padre molte persone, anonime e importanti, hanno dato al mio archivio dei fondi, del materiale che vogliono depositare qui da me. Sto curando il fondo di un famoso giornalista, che è stato per anni direttore di *Avvenire* e de *Il Giorno*, il cui figlio mi ha lasciato del materiale redazionale. Un altro fondo mi è stato lasciato da una professoressa di lettere che aveva mantenuto con mia sorella Carlotta la corrispondenza con i lavori svolti dei suoi studenti. In archivio conservo tutte le sceneggiature fatte da mio padre per i film della serie *Don Camillo e Peppone* e per *La rabbia* girato in antagonismo con Pier Paolo Pasolini e Guareschi.

Prima di concludere il nostro giro, entriamo nella sala dove le figlie di Alberto gestiscono la vendita dei libri del loro nonno esposti in un mobile di legno antico e bellissimo, che contiene anche edizioni preziose. Sul tavolo cartoline natalizie, biglietti con le vignette di Guareschi. Questo luogo è un incanto e le eredi dello scrittore della Bassa sanno tutto, precise e determinate come Alberto.

Non si può non entrare a far parte de Il Club dei Ventitré.

Attraversare l'Europa dagli avantesti del Fondo Claudio Magris di Antonio D'Ambrosio

*Il puro apparire delle cose è buono e vero,
la superficie del mondo è più reale delle gelatinose cavità interiori.*
Claudio Magris, *Danubio*

Tutta l'opera letteraria di Claudio Magris è un crogiolo di materiali eterogenei, cui viene donata forma compiuta dopo una ricerca meticolosa, a seguito di un approfondito scavo nella memoria storica che contribuisce a ricostruire organicamente, nell'alveo della scrittura, atmosfere, eventi, personaggi. E questi materiali, che studio ed esperienza diretta hanno accumulato numerosi, Magris ha tenuto a conservarli tutti, per testimoniare da una parte la fatica del suo lavoro assiduo, dall'altra la genesi dei suoi testi. Tracce preziosissime, dunque, che lo scrittore triestino ha donato nel 2021 – assieme alle cose della moglie Marisa Madieri – all'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze,¹ dove oggi sono in corso di inventariazione.²

Da questa prospettiva, il libro che più di tutti condensa fonti provenienti dai più disparati ambiti del sapere mi pare sia *Danubio: summa* italiana della cultura mitteleuropea, rappresenta il primo, purissimo esperimento narrativo nella carriera dell'autore,³ che fino ad allora si era cimentato perlopiù nella scrittura saggistica.⁴ Ma in Magris, si sa, nulla è definitivo: la critica molto ha dibattuto sulla natura di questo testo,⁵ veramente proteiforme, che abita una zona liminare tra saggio e romanzo; lo stesso editore Garzanti lo aveva collo-

-
- 1 Si tenga comunque a mente che alcuni autografi sono stati donati al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia. In particolare, nell'ottobre 1988 arrivano i documenti relativi al romanzo *Danubio* e alla pièce teatrale *Stadelmann*, nell'ottobre 2005 quelli sul romanzo *Alla cieca*.
 - 2 Attualmente il Complesso di Fondi Claudio Magris-Marisa Madieri è oggetto di studio del PRIN 2022, *Claudio Magris, intellettuale europeo. Ricognizione d'archivio, studio critico e valorizzazione del Fondo all'Archivio Bonsanti di Firenze* (Codice Progetto: 2022W8W-YYJ – CUP: C53D23007000006), cui partecipano l'Università di Firenze (*principal investigator* prof. Federico Fastelli) e l'Università di Padova (responsabile di unità prof. Luigi Marfè). Ne ho fatto parte anche io in qualità di assegnista di ricerca.
 - 3 Cfr. E. PELLEGRINI, *Cronologia*, in C. MAGRIS, *Opere*, a cura di E. PELLEGRINI, Milano, Mondadori, 2021, vol. II, pp. CXXVIII-CXXIX.
 - 4 A partire da C. MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963, rielaborazione della sua tesi di laurea.

cato inizialmente nei Saggi Blu, negli Elefanti con la nuova edizione del 1990, infine nella Nuova Biblioteca Garzanti dal 2006, a indicare la difficoltà di stabilire la sua corretta etichetta di genere. L'inquadramento problematico si spiega sin dall'idea prima che innesca la scrittura:

Mi trovavo con Marisa e alcuni amici, da qualche parte tra Vienna e Bratislava, vicino alla frontiera slovacca, in uno splendido pomeriggio di settembre. Nel paesaggio che ci circondava era difficile distinguere il brillio delle onde del Danubio da quello delle foglie d'erba nelle cosiddette *Donauauen*; non era facile indicare precisamente dove e che cosa fosse il Danubio – e credo che questa incertezza, in chiave ironica e simbolica, abbia una grande importanza nel mio libro.

Avevamo il sentimento di essere in armonia con quel brillio, con lo scorrere di quelle acque, col fluire della vita. D'improvviso, ho visto un'insegna, con una freccia: Museo del Danubio. Forse quello è il Danubio soltanto perché la scritta lo chiama così? – ci siamo chiesti. E quei prati, sono anch'essi il Danubio? [...] anche noi elementi di un museo, di una qualche esposizione? E allora ecco la domanda grottesca: perché non andare avanti, vagabondando e bigheλλονando sino al Mar Nero? E così sono cominciati quattro anni di viaggi, scrittura, letture, vagabondaggi, riscrittura, riflessioni, dopo i venti o venticinque anni già prima impiegati nell'analisi, nello studio e nell'interpretazione di parte di quel mondo, ma non nella sua narrazione e rappresentazione, come accade in *Danubio*.⁶

Il libro, che narra, appunto, di un viaggio nell'Europa centro-orientale durato ben quattro anni in compagnia di Marisa Madieri, Paolo Bozzi, Giuseppe Bevilacqua, Francesca e Margherita von Breitenberg, nasce, insomma, da una gita, dall'osservazione della natura, dalla curiosità per popoli e culture, instaurando con essi un intenso sentimento di comunione, di autentica «armonia». Proprio qui la motivazione del titolo:

Non è *Il Danubio*, non è un libro sul fiume, sulla geografia e nemmeno sulla storia, o almeno non soltanto su questo. *Danubio* è una metafora della complessità, della contraddittoria pluristratificazione dell'identità contemporanea, di ogni identità, perché il

5 Cfr. almeno i giudizi critici riportati da E. PELLEGRINI, *Notizie sui testi*, in C. MAGRIS, *Opere*, a cura di E. PELLEGRINI, Milano, Mondadori, 2012, vol. I, pp. 1578-1579.

6 C. MAGRIS, *Danubio e post-Danubio*, in *Rivista di Studi Ungheresi*, 1992, n. 7, p. 23.

Danubio è un fiume che non si identifica soltanto con un popolo, con una cultura, bensì scorre attraverso tanti paesi diversi, tanti popoli, nazioni, culture, lingue, tradizioni, frontiere, sistemi politici e sociali. Nel libro ci sono molti personaggi che non sanno esattamente a quale nazionalità appartengano, che sanno definirsi soltanto per negazione, che sanno soltanto dire ciò che essi *non* sono.⁷

Nel suo scorrere sinuoso, il Danubio sfiora le sponde di civiltà differenti, simili e contraddittorie a un tempo, che condividono solo un dettaglio geografico. Comunque significativo, giacché, nell'opera magrisiana, il fiume diventa metafora di una identità fluida, babelica, che non riesce mai a definirsi una volta per tutte: *Danubio* è, perciò, «il documento di un'utopia sovranazionale e nello stesso tempo [...] lo specchio del disincanto», essendo l'unità culturale una meta cui sempre si tende ma impossibile da edificare. Anzi, la definizione dell'identità avviene solo negando ciò che non si è: ecco perché Ernestina Pellegrini lo considera come «un libro postmoderno ma anche come un'opera di resistenza e di sfida al postmoderno».⁸

Danubio è un «romanzo nascosto e sommerso», frutto di «un processo latente di preparazione semiconsapevole», di un'indagine dal di dentro sui vari aspetti della Mitteleuropa: «dopo aver scritto numerosi libri *su* questo mondo, ne ho scritto uno che proviene *da* questo mondo; non un libro *sulla* bensì, semmai, un libro *della* Mitteleuropa».⁹ Un'indagine contemporaneamente umana e scientifica, che per dipingere con precisione e affidabilità situazioni e individui abbisogna di accurata osservazione, studio analitico, ordinata documentazione: quanto, in effetti, ha fatto Magris, lasciandone traccia nella serie del suo archivio appositamente dedicata a *Danubio*.¹⁰

Se i manoscritti sono in numero davvero esiguo,¹¹ tanto da rendere difficoltosa, anzi impossibile, la ricostruzione delle stesure dell'opera,¹² lo stesso non

7 *Ibidem*.

8 E. PELLEGRINI, *Notizie sui testi*, cit., p. 1576.

9 C. MAGRIS, *Danubio e post-Danubio*, cit., pp. 25, 21, 23.

10 Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti-Gabinetto Vieusseux di Firenze, Fondo Magris, serie VI Avantesti, sottoserie 2 Avantesto *Danubio*.

11 Lo stesso pure nel Fondo Magris del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, che conserva un piano dell'opera, appunti vari (tra cui quelli sulle città di Vienna, Linz, Straubing), la stesura dattiloscritta dell'opera, alcune pagine scartate, la corrispondenza con i traduttori.

12 Anche se, a giudicare dalla struttura e dalla tipologia di avantesti che Magris ha conservato, mi sento di ipotizzare una scrittura "a tappe", in cui ogni tassello, ogni episodio, ogni capitolo, può avere avuto un'evoluzione, una storia filologica a sé; in un secondo momento, questa pluralità di storie, raggiunta la forma *ne varietur*, ha ricevuto un ordinamento definitivo all'interno della cornice diegetica del viaggio. A confermarlo, i numerosi appunti sulle città danubiane conservati a Pavia, assieme alla stesura dattiloscritta, costituita da carte di diverso formato e colore e da inchiostri differenti.

può dirsi per le altre tipologie di avantesti. Colpisce innanzitutto la grande quantità di libri, che non sono stati trattati solo alla stregua di meri strumenti di consultazione, ma spesso hanno alimentato la narrazione divenendone parte, addirittura protagonisti: avantesti a pieno titolo, appunto, la cui naturale collocazione nella biblioteca avrebbe certamente stonato. Tra i molti, basti un solo esempio. La seconda parte del romanzo si intitola *Il Danubio universale dell'ingegner Neweklowsky*, e cerca di indagare i confini della «Obere Donau», il Danubio superiore, a partire dalla città tedesca di Ulm, dove il fiume «è giovane e l'Austria è ancora lontana, ma evidentemente il fiume è già sinuoso maestro d'ironia, di quell'ironia che ha reso grande la civiltà mitteleuropea e che era l'arte di aggirare obliquamente la propria aridità e dar scacco alla propria debolezza; era il senso della duplicità delle cose e insieme della loro verità, celata ma una» (*D*, p. 58); il senso della multiculturalità. Nello studiare la questione, Magris si affida al libro dell'ingegner Ernst Neweklowsky, *La navigazione e la fluitazione del Danubio superiore* (1952-1964), in tre tomi che condensano informazioni geografiche e riflessioni antropologico-culturali: «la "Obere Donau" è per Neweklowsky un Danubio universale, è il mondo e insieme la sua mappa, il tutto che contiene se stesso» (*D*, p. 61). Ora, tra i materiali avantestuali Magris ha conservato 156 carte fotocopiate dal secondo tomo originale,¹³ che riproducono i capitoli 8, 9 e 10, cui si aggiungono altre 5 carte in fotocopia dell'introduzione e dell'indice della tesi di Dottorato *Die Ruderfahrzeuge des Raumes der oberen Donau*, discussa nel novembre 1950 presso la Technische Hochschule di Linz. Benché si tratti di parti di testo, selezionate a uso di studio – lo provano le postille mute sul primo manfello di carte –, è sicuro che Magris abbia compulsato con attenzione entrambe le opere nella loro interezza, data l'importanza che vi attribuisce:

la tesi di dottorato, e successivamente i tre tomi, costituiscono il trionfo di Neweklowsky, il raggiungimento della totalità, che viene conseguita solo quando il disordine del mondo si compone in un libro e si articola in categorie. Neweklowsky istituisce quante più categorie possibili, doma e mette in fila i fenomeni, ma rivolge un'attenzione struggente anche ai particolari effimeri e sensibili, alla singolarità irripetibile (*D*, p. 61).

L'attenzione di Neweklowsky alla «singolarità irripetibile» ben si sposa, peraltro, con il costume di Magris a indagare il dettaglio, sviscerato nella sua intima essenza, nel tentativo di restituire la complessità del mondo (mitteleuropeo). Questa analisi non scade mai in una erudizione fine a se stessa, anzi:

13 E. NEWEKLOWSKY, *Die Schifffahrt und Flößerei im Raume der oberen Donau*, 2. Band, Linz, Oberösterreichischer Landesverlag, 1954. L'originale della fotocopia proviene dalla biblioteca dell'Università di Vienna.

tutto è trasposto in una cornice narrativa coerente, con l'impressione che fatti e personalità si giustappongano, scorrano naturali, come il Danubio nel suo letto;¹⁴ tappe imprescindibili di un lento percorso non solo geografico, ma soprattutto culturale, necessario a cogliere la differenza, ad abbracciare l'altro, a comprendere la diversità rispetto al nostro punto di vista. Perché questo incontro sia pacifico, è dunque opportuno seguire una strada, affidarsi a un sentiero tracciato, così da non perdere l'orientamento nella ricerca dell'unità muovendo dai tratti peculiari dei singoli popoli, ramificazioni di un solo grande albero le cui radici affondano in una storia condivisa. Sebbene faccia da bussola proprio il fiume, dalla sorgente alla foce, per districarsi nei suoi vari punti, per chiarire l'apporto di ogni singolo tassello alla costruzione dell'identità mitteleuropea, Magris si è affidato, come dicevo, all'esperienza del viaggio, che per rendersi parola ha avuto comunque bisogno di un appiglio nello studio, le cui tracce (sottolineature, appunti a margine in italiano e tedesco) prendono corpo in mappe, stradari, brochure, fotografie, conservati nel suo archivio. La sezione *Café Central*, ad esempio, dedicata a Vienna, tratta nel capitolo 10 di una visita al Cimitero Centrale (Zentralfriedhof), in compagnia del signor Baumgartner, all'alba: «una parata delle grandi manovre messe in scena per fingere di arginare il trionfo del tempo. Le tombe dei grandi viennesi – il settore dedicato alle personalità illustri, che inizia a sinistra dell'ingresso principale, la porta n. 2 – sono la prima linea di una Guardia che fa fronte alla fugacità» (*D*, p. 193). Lo scrittore ne ha conservato la mappa, che postilla perlopiù in tedesco; una nota in italiano sul retro recita: «Adolf Loos: alla fine, | cubo di marmo | caccia in autunno».¹⁵ Due brevissime, fugaci indicazioni si ampliano nel testo in maniera più chiara. Il riferimento all'architetto cecoslovacco, tra i fondatori dell'architettura moderna:

Ci spostiamo verso il margine del cimitero, passando fra le tombe, che si fanno lentamente più distinte. [...] Un cubo, nudo ed essenziale, è il monumento funebre di Loos, mentre quello di

14 Su questo aspetto era intervenuto G. PAMPALONI, *Danubio di carta*, in il Giornale, 11 gennaio 1987: «Magris sa della Mitteleuropa quanto Praz sapeva della Gran Bretagna e del costume francese, o Macchia sa di Parigi. Ma la sua è un'erudizione di grazia e garbo confidenziali [...]; in Magris l'erudizione è per così dire sorridente, suggerisce l'offerta di sé, il dono piuttosto che il privilegio. È un'erudizione non pedagogica, priva di cattedra, portata (o meglio, nata in lui) al livello della vita, ove la sicurezza informativa o scientifica è ovattata da una sorta di intimo scetticismo cristiano su se stessa. A ciò si aggiunga quella che è forse la qualità più autentica e sorprendente di Magris: dall'esercizio critico scaturisce naturalmente e direttamente il sentimento della poesia».

15 Nella trascrizione, fedele all'originale, di questo e di altri frammenti inediti, uso la barretta verticale per indicare l'a capo riga, la doppia barretta verticale per uno spazio piuttosto ampio tra due porzioni di testo.

Schönberg, genio di una geometria più inquietante, è anch'esso un cubo, ma storto (*D*, p. 195).

Se del cubo, collocato al limite del cimitero, nell'appunto si dà un'immagine denotativa, che indica freddamente il materiale che lo compone, nel romanzo gli attributi sciolgono il complemento, ne spiegano il significato connotativo: una tomba semplice, in sostanza, anonima, difficilmente distinguibile dalle altre. Lo stesso solido viene utilizzato per rendere il sepolcro del compositore e pittore austriaco Arnold Schönberg, che nelle sue fattezze, «storte», dunque eslegi, potrebbe anche alludere al destino triste cui l'uomo è stato costretto.¹⁶

La caccia, invece, sempre nello stesso capitolo sviluppa la rapida annotazione in maniera più discorsiva:

Stamattina, al Cimitero Centrale, si caccia, anche se il signor Baumgartner non vuol sentire questa parola e parla di necessario e autorizzato abbattimento di capi, nocivi per il loro soprannumero o per altre ragioni. Lui è uno dei tre cacciatori incaricati dal Comune di Vienna di mantenere il giusto equilibrio fra i vivi che abitano abusivamente questa metropoli di defunti (questa «città degli altri viennesi», come dicono gli austriaci) e dunque di impedire che ci siano troppi vivi, di trasformarli subito in morti se mostrano di stare troppo bene in questo mondo e di prosperare. La morte è innocua, riguardosa e discreta, non dà fastidio e non fa male a nessuno; è la vita che disturba, fa chiasso, guasta, aggredisce e va dunque tenuta a freno, perché non sia troppo viva. Le lepri, per esempio, hanno una vera passione, rovinosa e colpevole come tutte le passioni, per le viole del pensiero deposte sulle tombe dai pietosi familiari; le rosicchiano, le svellono, le strappano, non si accontentano di sfamarsi ma ne fanno strage e spreco, come le faine in un pollaio. [...] Sulla porta incontriamo il collega del signor Baumgartner. La lepre che egli ha preso è l'immagine del deficit dell'universo e del peccato originale della vita che si nutre di morte. Fra qualche ora quella lepre sarà un grazioso trofeo e più tardi ancora un piatto succulento, ma adesso è ancora fuga e terrore, la sofferenza della creatura che non ha chiesto di vivere né meritato di morire, il mistero della vita, questa cosa strana che c'era nella lepre sino a poco fa e che ora non c'è più e che neanche gli scienziati sanno bene cosa sia, se per definirla ricorrono a tautologie come «l'insieme dei fenomeni che si oppon-

16 Schönberg ha vissuto a Vienna fino al 1933, quando, a causa delle persecuzioni razziali, emigrò negli Stati Uniti: si stabilì dapprima a Boston poi a Los Angeles. Qui morì nel 1951.

gono alla morte». Non so bene di che cosa, perché – come tutte le piccole comparse nello spettacolo del mondo – non ho ruoli centrali né quindi responsabilità dirette e precise, ma certo, dinanzi a quella lepre, provo un sentimento di vergogna (*D*, pp. 194, 197-198).

È una cruda riflessione sulla morte, «innocua» perché silenziosa, «riguardosa» nei confronti di un equilibrio meramente numerico tra vivi e morti e contro il deturpamento del cimitero, «discreta» perché urgente. Ma questa tremenda alterazione delle leggi naturali, delle leggi della vita, benché doverosa, non può che suscitare nello spettatore (osservatore e lettore insieme, le «piccole comparse nello spettacolo del mondo») vergogna, sia di fronte alla crudeltà del destino, sia di fronte all'impossibilità di agire per contrastarlo.

Già da questi pochi indizi, sembra chiaro come lavori Magris: individuato l'argomento, avvia una ricerca lunga, approfondita, generatrice di una miriade di materiali scrittori, autonomi, che in un secondo momento verranno scelti, montati e adattati secondo le esigenze narrative e stilistiche. Giunto a conclusione il travaglio creativo, che si inverte nella forma *ne varietur* dell'opera, nell'*editio princeps*, Magris non interverrà più; sono rarissime, di fatti, le varianti ai testi editi: «è questa la spia di un distacco e, appunto, di un'oggettivazione». ¹⁷ I materiali scartati, naturalmente, non sono destinati al macero, bensì messi a disposizione per un nuovo libro. E non si tratta mai di un banale riciclo.

Un *modus operandi* collaudato, si può dire, che si riverbera nell'elaborazione del resto della sua produzione. Se ad esempio guardassimo alla genesi di *Alla cieca*, del 2005: ¹⁸

Alla cieca ha avuto una gestazione assai lunga. [...] Nel 1988 ero ad Anversa con Marisa, per presentare una traduzione di *Danubio*. Eravamo nella grande piazza del Grote Markt. Poco prima avevo visto, girellando per musei, delle polene. Una polena è anche la figura di copertina di *Alla cieca*, col suo sguardo rivolto all'oltre, dilatato, aperto, quasi a vedere catastrofi che gli altri non possono vedere. In quel momento, in quella piazza fiamminga, mi era venuta l'idea di scrivere sulle polene. Ho iniziato a fare delle ricerche vaste e precise [...]. Sono quindi andato in giro nei più vari Paesi, a vedere musei, cimiteri di polene, come ad esempio alle isole Scilly, dove il mare per secoli portava queste figure

17 E. PELLEGRINI, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in C. MAGRIS, *Opere*, a cura di E. PELLEGRINI, Milano, Mondadori, 2021, vol. II p. XXVII.

18 C. MAGRIS, *Alla cieca*, Milano, Garzanti, 2005 (abbreviato d'ora innanzi in *AC*, con i riferimenti alle pagine direttamente a testo).

che arrivavano dai naufragi, da un aldilà marino, e finivano sulla spiaggia; ho raccolto storie di polene, leggende e così via. Avevo anche cominciato a scrivere un libretto dedicato specificamente alle polene, che poi non ha funzionato. Mi è rimasta però una cava di materiali, che hanno avuto una funzione in *Alla cieca*, dove la polena diventa un simbolo polivalente.¹⁹

È sempre il dato particolare che innesca la fantasia, stavolta addirittura un intero romanzo, destinato tuttavia al naufragio. Nel testo, comunque, non mancano riferimenti alle polene, come ad esempio nel capitolo 39:

Guardi che viso – bellissimo e generico, dice la didascalia, come dev’essere la bellezza, depurata di ogni scoria accidentale e particolare, di ogni dolorosa espressività individuale. Potessi cancellarle anche dal mio viso, come le piallo e spiano via dal volto di questa polena, le rughe incise dal mio cuore, mie e solo maledettamente mie. [...] Non mi lamento, perché mi diverto a scolpire e a intagliare queste donne di legno. Non avrei neanche bisogno, a dire il vero, di quei bei cataloghi illustrati che mi date per copiare le figure. [...] Bella questa illustrazione, una bianca polena ignota conservata, scrivono sotto, al Museo Marittimo di Anversa. Se la si guarda di fronte ha un’espressione dolorosa, ma quando stava in prua, il luogo per cui era stata fatta, non si mostrava di fronte, bensì di profilo ai marinai e quel profilo è impassibile, generico, chiarezza non offuscata da alcuna angoscia (AC, pp. 165-166).

La descrizione non si basa sull’osservazione diretta dell’oggetto, bensì è mediata dalla sua raffigurazione, probabilmente in un dépliant del Museo Marittimo di Anversa. Ipotesi certamente plausibile, giacché tra le fonti del libro Magris ha conservato numerosi volantini, opuscoli, brochure, alcuni dei quali specificamente dedicati alle polene, come il catalogo dell’*Altonaer Museum in Hamburg*. Altri sono addirittura postillati: *‘Valhalla’*. *Ships’ Figurehead Collection*, ad esempio, con riproduzioni dal museo dell’isola di Tresco, in Inghilterra, a pagina 14 contiene una descrizione a biro nera della polena *River lune* a fianco del testo inglese: «si offre in abito | bianco, sciarpa. fascia || verde, naso pronunciato, sorriso vago». Ancora: a pagina 21 vicino a *Falkland* si legge «viso aguzzo sensuale»; a pagina 22 a fianco di *Spanish lady*, «maliziosa, gonna colori del mare, labbra | vermiglie, il vestito disegna coscine e | ombelico»; a pagina 30 commenta *Female half-figure* con «mediterranea, maliziosa,

19 ID., *Alla cieca: delirio tra i gorghi della Storia*, in Notiziario della Banca Popolare di Sondrio, 2005, n. 99, pp. 16-17.

seni in fuori, occhi neri». L'autore-ricercatore insiste, insomma, sull'aspetto sensualissimo, seducente, provocante, al limite dell'erotismo, sulla loro bellezza virginale, pura, incontaminata, che facilmente può essere affibbiata a una donna vera.

Norah Corbett, mia moglie davanti a Dio e agli uomini. Soprattutto a quegli ubriacconi del Waterloo Inn e delle altre taverne, dove lei beve più di loro. [...] Da ragazzina è stata buttata fuori di scuola e così è analfabeta e se ne vanta. La bocca è larga, carnosa nel viso un po' gonfio; nei bellissimi occhi bruni e obliqui – dovevano essere più scuri, una volta – s'intuisce una luce ora velata dall'alcol, anche il seno sfatto doveva essere bellissimo. Mi pare che le mie mani se ne ricordino, là, un'altra volta, in riva a un altro mare, tanto tempo fa, sì, dico tanto tempo prima di adesso, dottore – (AC, p. 274).

Escludendo l'allusione, neanche troppo velata, a un rapporto carnale, sembra proprio che Magris stia parlando di una polena, secondo quel costume di ampliare a testo indicazioni appena accennate nei suoi appunti: una donna assai attraente, nonostante qualche visibile cenno di decadenza, ancora in grado di irretire l'altro con la malia del suo corpo.

Ora, crollata l'idea originaria, «quella cava di materiali» faticosamente reperiti non è rimasta inerte, non ha alimentato i «sentieri interrotti»²⁰ della narrativa magrisiana, bensì è confluita in un altro libro, illustrato, *Polene. Occhi del mare*.²¹

Devia l'iniziale interesse di Magris la curiosità «per l'incredibile storia di Goli Otok», il campo di concentramento jugoslavo dove venivano rinchiusi gli oppositori del regime di Tito,²² affascinato dal «loro sradicamento, dal loro esilio, dal loro trovarsi sempre dalla parte sbagliata nel momento sbagliato», dal loro sostegno a «una causa che ritengo sbagliata (in quanto non credo che

20 Ivi, p. 17.

21 ID., *Polene. Occhi del mare*, Milano, La Nave di Teseo, 2019. Ma nel romanzo non mancano riferimenti diretti: «Certo, le vere polene sono quelle in forma di donna, con la mano a chiudere sul seno la veste, che ricade fluttuando e increspandosi come un'onda, e lo sguardo attonito e dilatato sul mare e su imminenti catastrofi» (AC, p. 146). «Questa è Galatea. È stata trovata su una spiaggia africana dopo il naufragio, ed è stata adorata dagli indigeni come una dea; altre sono finite a adornare locande e taverne, così i marinai si sentivano un po' a casa anche quando scendevano a terra. Vede, le polene le hanno sfrattate dal mare e si barcamenano come possono, ne ho scoperta più d'una sotto l'acconciatura esposta in vetrina da un parrucchiere o sotto il vestito in un negozio d'abbigliamento – ben mascherata, un manichino come si deve, ma a me non è sfuggita» (AC, p. 298).

22 Già ne aveva parlato in due occasioni, nell'articolo *Quel gulag sulla bella Isola Nuda*, in *Corriere della Sera*, 19 agosto 1990, p. 7, e nel romanzo *Un altro mare*, Milano, Garzanti, 1991.

Stalin fosse il campione della libertà), ma con una grande capacità di sacrificare il proprio destino per una causa universale, di subordinarsi al bene dell'umanità». ²³ Una grande prova di affidabilità e tempra morale. Il protagonista è proprio uno di questi, l'anziano Salvatore Cippico, sottoposto a una «psicoterapia informatica» che lo mette in comunicazione con altri pazienti, piuttosto dubbiosi sulla veridicità dei suoi racconti; si dice «convinto di essere ancora in Australia e soprattutto di essere il clone di un certo Jorgen Jorgensen, un avventuriero deportato e morto in Tasmania a metà Ottocento» (*AC*, p. 20). Se però Jorgensen è davvero esistito, ²⁴ ispirato dalla lettura del volume *Flotte svanite*, ²⁵ Cippico è per contro un personaggio di invenzione, principalmente basato sul romanzo *Martin Muma* di Ligio Zanini. ²⁶ Nella cornice della seduta col dottor Cogoi/Ulcigrai, ²⁷ le due voci si alternano, a dipanare una duplice

23 ID., *Alla cieca: delirio tra i gorghi della Storia*, cit., p. 18.

24 Nato a Copenaghen nel 1780, nel 1809 si è proclamato re d'Islanda per tre settimane; galeotto in Inghilterra, quindi fondatore della città di Hobart Town in Tasmania, dove ritornerà condannato ai lavori forzati. Morirà nel 1841. Cfr. anche ID., *Jürgen I, da re per burla a galeotto*, in *Corriere della Sera*, 17 novembre 1991, p. 5 e U. MUSARRA-SCHRÖDER, *La geografia della Storia: «Alla cieca» di Claudio Magris*, in *Otto/Novecento*, XXXI, 2007, n. 1, pp. 123-135. Tutti i documenti che lo scrittore ha usato per la ricostruzione storica della sua figura sono conservati presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti – Gabinetto Vieusseux di Firenze, Fondo Magris, serie VI Avantesti, sottoserie 6 "Avantesto *Alla cieca*". Si ricordi che un nucleo, minoritario, dell'avantesto del romanzo è conservato al Centro Manoscritti di Pavia: si tratta delle ultime quattro stesure del testo dattiloscritte (stampate da pc) con varianti, di due bozze, di tre cartelle con fogli manoscritti, di altre cartelle con materiale di studio sulla Tasmania, sull'Islanda, sulle opere di Jorgen Jorgensen, sul mito argonautico e sulla Dalmazia, di tre fascicoli più eterogenei con indicazioni autografe sul contenuto («testi collaterali, in parte confluiti nel testo finale e in parte no»), «sunti e appunti da vari libri» e «appunti e materiali sparsi di vario genere, citazioni originali e così via»).

25 Cfr. l'intervista di Antonio D'Orrico allo scrittore, *Claudio Magris. Elogio dei ribelli e avvisi ai convertiti*, in *Corriere della Sera Magazine*, 28 aprile 2005, p. 16: «Nel 1991 in una libreria di Parigi stavo sfogliando un volume che si intitolava *Flotte svanite* e mi fermai sul capitolo che narrava la storia di un re deportato, era Jorgen Jorgensen. Subito mi innamorai di questo [...] personaggio che riesce sempre a cavarsela anche se tutto gli va storto. Lo trovai terribilmente moderno».

26 Uscito su La Battana, 1990, n. 95-96. Classe 1910, nato in Tasmania da padre italiano, Cippico approda in Italia nel primo dopoguerra, per poi ritornare in Australia da dove verrà espulso per la sua militanza a sinistra. Combatte nella guerra di Spagna e nella Seconda guerra mondiale, quando viene imprigionato dai tedeschi e internato a Dachau. Finito il conflitto, Cippico fa parte di quel gruppo di duemila monfalconesi che il Pci mandava in Istria per collaborare alla costruzione del comunismo. Ma a causa delle incomprensioni tra Stalin e Tito, Cippico e i suoi compagni vengono tacciati di tradimento dagli jugoslavi e rinchiusi a Goli Otok, l'Isola Calva.

27 Tutto il romanzo è concepito sotto forma di lettera al medico curante, sulla falsa riga della *Coscienza di Zeno*. Sono intervenuto su questo aspetto in un saggio scritto con Elisa Caporiccio, *Sulla forma epistolare nell'opera narrativa di Claudio Magris*, di prossima pubblicazione su Letteratura e letterature.

esistenza accomunata da un destino di prigionia e internamento,²⁸ nella quale Magris vuole immedesimarsi, per rendere – o, almeno, tentare di rendere – nella scrittura il privato, i sentimenti, l'interiorità degli attanti.²⁹

Del loro vissuto, reale e immaginario, «un caos polifonico, in un intreccio di confessione e falsificazione»,³⁰ l'autore ha dovuto perciò riannodare i fili, ricostruire le tappe, restaurare e restituire la memoria, e l'ha fatto in maniera non lineare, poiché la storia «va a zig zag»³¹ (AC, p. 66): la *fabula* viene scombinata, per cui nell'intreccio di informazioni pare assai difficile orientarsi, «far ordine nella giungla, tracciare sentieri e strade nella palude indistinta» (AC, p. 265).³² Ciò che rimane dalla lettura di questo percorso astruso e complesso è un pervasivo sentimento tragico, ma «alto e classico, che nulla risparmia sulle corde letterariamente spietate della rappresentazione dell'abiezione e della cognizione del dolore», che sprofonda in un'«epica infera»,³³ angosciante, tremenda, nell'abisso ctonio dell'insicurezza, dell'incertezza, della perdita del sé.

Perché la finzione sia convincente, è obbligatorio un solido sostegno, un affondo stabile e radicato nella Storia, che impone, come sempre, minuziose ricerche. Ad esempio, la narrazione dell'infanzia di Jorgensen nel Palazzo di

28 Magris ha anche dichiarato le ragioni dell'interesse per le biografie: «Non sono un biografo né ho mai avuto un vero interesse per il genere biografico, ma ho raccontato quasi sempre vicende di personaggi realmente esistiti, dei quali ho cercato di ricostruire le tracce [...]. Mi hanno sempre affascinato le storie realmente accadute, i romanzi scritti dalla vita prima di essere riportati sulla carta; la vita, come diceva Svevo, è originale, e in ogni esistenza vissuta, a saperla raccontare, c'è materia di romanzo più che in tante invenzioni [...]. Il mio interesse per i personaggi realmente vissuti, dei quali cerco di capire e inventare la storia, è strettamente legato, in un indissolubile cortocircuito, al senso, particolarmente acuto, della frammentarietà e dell'incompletezza della loro biografia e della loro stessa esistenza» (C. MAGRIS, *Personaggi dalla biografia imperfetta*, in *Gli spazi della diversità*, Atti del Convegno Internazionale, *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Leuven, Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993, a cura di B. VAN DEN BOSCHÉ, F. MUSARRA, S. VANVOLSEM, Roma, Bulzoni, 1995 – Leuven, Leuven UP, 1995, vol. 2, pp. 617-618).

29 Proprio qui si annida la differenza tra storia e letteratura, tra ricerca e finzione: «La Storia ci dice o cerca di dirci quello che è successo e la letteratura – come diceva Manzoni – ci dice come e perché gli uomini hanno vissuto ciò che è accaduto. In questo senso la letteratura non è sostituibile, perché nessuna ricerca storica, pur premessa fondamentale, può rendere l'animo, la paura, l'amore, il coraggio, le sofferenze degli uomini. La ricerca storica è fondamentale ma non può darci quello che ci ha dato Omero o chi per lui con l'*Iliade* o l'*Odissea*, perché è la letteratura che fa capire, toccare con mano, rivivere, cosa siano la guerra, la pace, l'amore, la fedeltà, il tradimento, la morte» (L.N. PENNINGGS, M.B. URBAN, *Per me il mare è più "blau" che non azzurro o blu*. Un'intervista con Claudio Magris, in *Incontri*, XXIII, 2018, n. 1, p. 126). Alla letteratura si ancora il passato, la memoria, la Storia, per salvarsi.

30 E. PELLEGRINI, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, cit., p. LXII.

31 Ma il primo capitolo contiene già tutti i temi affrontati nel corso del romanzo.

32 Ha riannodato i fili E. PELLEGRINI, *Le storie di Claudio Magris*, Firenze, Florence Art Edizioni, 2025, pp. 31-32.

33 EAD., *Claudio Magris o dell'identità plurale*, cit., p. LXI.

Christiansborg, a Copenaghen, si basa certamente sulla sua autobiografia, *A shared autobiography*,³⁴ ma anche su fonti iconografiche:

Quell'ala del Palazzo Reale di Danimarca, a Christiansborg, è vuota e silenziosa, a parte il ticchettio degli orologi nell'attiguo laboratorio di mio padre e la voce pastosa del Magister Pistorius quando fa lezione a me e a mio fratello. Nei giorni di seduta della Corte Suprema i giudici attraversano i lunghi corridoi con le loro toghe rosse, preceduti dalle guardie. I corridoi sono bui, qualche raggio di luce filtra dalle poche finestre serrate e le alabarde, passando davanti a quelle fessure, brillano per un attimo come saette nella notte, guizzano e si spengono nelle tenebre. Quasi come le finestrelle, che apro e chiudo di colpo, quando le inseguo con la freccia sullo schermo, per entrare in quel palazzo d'infanzia... – La porta dell'anticamera, oltre la quale c'è la sala della Corte, si chiude alle spalle del corteo silenzioso (AC, p. 48).

La descrizione particolareggiata degli interni del Palazzo, con ogni probabilità visitato, è mediata dal libro illustrato *The Royal Reception Rooms at Christiansborg Palace*, conservato tra gli avantesti di *Alla cieca*. Proprio grazie all'immagine, Magris è riuscito a collocare fatti e personaggi tratti dall'autobiografia in uno spazio concreto, in cui il lettore può calare l'azione senza eccessivo ricorso alla fantasia; grazie a questo tocco di realismo, la memoria può perpetuarsi senza affanni e ancorarsi ai luoghi di una storia per difendere tutti gli ultimi della Storia, gli sradicati, gli esuli, i reietti, rappresentati da Cippico-Jorgensen, «displaced person» per antonomasia – come più volte viene denominato.

La rievocazione dell'infanzia, perciò, si affianca immediatamente a un altro ricordo:

Pure il comandante del Lager passa con i suoi aiutanti in mezzo a noi, schierati in file silenziose, mura altissime che ci separano dal mondo – siamo noi stessi le morte pietre di quel muro. [...] Ogni tribunale ha il colore del sangue – ma questo era dopo, tanto tempo dopo la fine dell'infanzia (AC, p. 48).

I corridoi del Palazzo si sovrappongono ai corridoi di persone in mezzo ai quali passa il comandante del lager: l'io narrato sostituisce al passato remoto, felice, un passato prossimo, terribile, che segna definitivamente la «fine dell'infanzia».

34 Magris l'ha compulsata in fotocopia, oggi presso l'Archivio Bonsanti.

È chiaro, ormai, che in Magris la narrazione di ogni luogo è filtrata culturalmente, tramite appunto brochure, dépliant, guide, schede, fotografie: appigli concreti alla realtà, immagini dallo straordinario potenziale diegetico, fonti che l'autore introietta, vive persino, restituendole in maniera del tutto nuova e originale. Il suo approccio al reale, dunque, è stratificato, dipende da un *mélange* di sensibilità personale, formazione e interessi culturali, "indirizzo" di lettura del mondo al quale lo orientano proprio le fonti: si tratta, in sostanza, di ri-vivere un vissuto, di rileggerlo, di reinterpretarlo assecondando i processi della memoria, logica ed emotiva a un tempo.

Tutto muove quindi dalla realtà: «la fenomenologia ha ragione, il puro apparire delle cose è buono e vero, la superficie del mondo è più reale delle gelatinose cavità interiori» (*D*, p. 20). Il vero senso delle cose per Magris risiede nella stratificazione della fluida complessità (identitaria, culturale, storica) che si può comunicare solo nella sintesi della forma estetica.

Edoardo Sanguineti e Gianfranco Baruchello: un giuoco epistolare di Chiara Portesine

L'archivio contemporaneo è uno spazio d'urto che ci costringe a ripensare le categorie della filologia e dell'ermeneutica classica. In passato, la scarsa quantità dei documenti aveva generato un feticismo del ritrovamento purchessia. Oggi, al contrario, l'esubero delle carte (diari, taccuini, lettere e appunti sparsi) dovrebbe implicare un'assunzione di responsabilità di fronte alla selezione primaria dei materiali. In questo senso, la tendenza all'accumulazione seriale di autori che si auto-musealizzano in vita, se può inquietarci sul piano esistenziale e sociologico, ci consente finalmente di uscire dal ricatto dell'inedito. Negli ultimi decenni, infatti, l'individuazione di qualsiasi cartiglio autografo degli scrittori 'maggiori' (un biglietto d'auguri di Montale, uno scarabocchio di Leopardi) veniva automaticamente premiata dalla vetrina di una pubblicazione scientifica, con tanto di titoli sensazionalistici (*Scoperta una nuova carta di X, Un inedito di Y recuperato nel monastero di Voghera*). Il merito dello studioso si limitava, dunque, al momento della scoperta – un'azione che a volte richiede bravura ma, più spesso, un misto di fortuna, velocità e relazioni di potere. Nelle logiche che influenzano l'individuazione delle fonti non includo soltanto la 'soffiata' dall'alto sull'esistenza di un manoscritto ma soprattutto il tempo (e il capitale) materialmente a disposizione per perlustrare archivi, fondazioni e musei disseminati sul territorio. In assenza di contratti di ricerca o finanziamenti mirati, questo *Grand Tour* archivistico rischia di diventare l'ennesima questione di classe, in cui chi ha una maggiore copertura finanziaria è più bravo a trovare le fonti semplicemente perché può permettersi di cercarle.

Anche sul piano metodologico, il mito dell'inedito ha comportato un impoverimento del pensiero critico. Dopo aver piantato la bandierina e marcato il territorio del nuovo, l'analisi viene spesso ridotta a una descrizione generica, al massimo una parafrasi che scioglie le biografie dei personaggi nominati in una lettera. Se l'indagine documentaria resta valida per i secoli alti, per la contemporaneità ha ancora senso feticizzare il non pubblicato?¹ Piuttosto, liberata dalla nevrosi dell'inedito, la filologia potrà tornare a essere davvero un'inter-

1 Peraltro, in luoghi in cui l'inedito è la norma e non l'eccezione, ha senso incentivare la pubblicazione di articoli parziali e, a volte, volutamente parcellizzati, per ragioni più legate ai concorsi e all'ANVUR che non alle effettive necessità della ricerca?

pretazione del testo: a patto che lo studioso si assuma la responsabilità di scegliere cosa salvare e cosa lasciare sommerso.

Gli archivi d'avanguardia spingono al limite e al paradosso questa necessità di riconfigurare i rapporti tra ricerca e archivio. *Wunderkammer*, mercati delle pulci, mausoleo anticipato: l'archivio degli autori sperimentali somiglia a un «museo degradato, perverso, feticistico». ² Eppure, proprio per studiare la Neoavanguardia – un movimento fatto di occasionalità, di attaccamento alla cronaca e di spunti «freschi di giornata» ³ – gli archivi si rivelano estremamente utili e, a volte, determinanti per ricostruire l'evento che ha occasionato un testo. La scrittura del Gruppo 63 va pensata come una pratica collettiva, fatta di continue suggestioni reciproche che spesso lasciano delle tracce tangibili negli epistolari e nelle dediche.

Da questa prospettiva ho trascritto alcune lettere tra Edoardo Sanguineti, Gianfranco Baruchello e Renzo Sommaruga conservate presso la Fondazione Baruchello di Roma. ⁴ Ho selezionato soltanto le comunicazioni utili a ricostruire due dei lavori più oscuri e fraintesi di Sanguineti – il *Giuoco dell'Oca* (1967) e il *T.A.T.* (1967-1968) ⁵ –, tralasciando qualsiasi comunicazione privata o innecessaria all'interpretazione dei testi. L'augurio è che possa nascere una costellazione di epistolari neoavanguardisti, ⁶ estendendo la ricerca interdisciplinare anche ai musicisti, ai registi e a tutti quei collaboratori che hanno trasformato il Gruppo 63 in uno spazio di provocazione e apertura alla modernità. ⁷ Questa appendice di materiali è pensata come un supporto pratico alle ri-

2 *Edoardo Sanguineti, Carol Rama*, a cura di L. TOZZATO e C. ZAMBIANCHI, Torino, Franco Masoero, 2002, p. 23.

3 Alludo al famoso verso di Sanguineti tratto da *Postkarten*, 49: «per preparare una poesia, si prende “un piccolo fatto vero” (possibilmente / fresco di giornata)» (E. SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, prefazione di E. RISSO, Milano, Feltrinelli, 2021 [1982], p. 209).

4 Per l'autorizzazione a riprodurre questi testi, desidero ringraziare la disponibilità di Giulia Sanguineti e di Carla Subrizi – a cui va tutta la mia riconoscenza per aver supportato le ricerche di questi anni.

5 Si tratta, rispettivamente, del secondo romanzo di Sanguineti (*Il giuoco dell'oca*, Milano, Feltrinelli, 1967) e delle sette poesie del *T.A.T.*, di cui la prima era stata pubblicata nel catalogo della mostra “Limbeantipouvoir”, inaugurata alla Galerie Yvon Lambert di Parigi nel novembre del 1967. Gli altri testi compariranno per la prima volta in una plaquette a tiratura limitata (105 esemplari), accompagnati da quattro incisioni di Baruchello (Verona, Renzo Sommaruga, 1968). Queste sono le informazioni generali che si ritroveranno, pertanto, nelle lettere pubblicate in appendice.

6 Ricordo gli scambi epistolari già pazientemente ricostruiti dai colleghi negli ultimi anni: *Queste e non altre: lettere e carte inedite*, a cura e con un saggio introduttivo di F. MILONE, Pisa, Pacini, 2016 ed E. SANGUINETI, E. FILIPPINI, *Cosa capita nel mondo: carteggio (1963-1977)*, cura, introduzione e note di M. FUCHS, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

7 Presso la Fondazione Baruchello sono conservate le lettere di intellettuali come Giorgio Manganelli, Umberto Eco, Antonio Porta, che aspettano ancora una pubblicazione e un'adeguata contestualizzazione critica.

cerche di altri studiosi,⁸ per provare a immaginare i risultati delle visite in archivio non come un trofeo individuale ma come una piattaforma plurale di studio e d'invenzione. La selezione non è da intendersi, dunque, come un registro integrale ma come una base da completare, ciascuno secondo i propri mezzi e secondo i fini di una ricerca che è sempre più grande, pericolosa e politica di qualsiasi puro ritrovamento archivistico.

BIBLIOGRAFIA

- Edoardo Sanguineti, Carol Rama*, a cura di L. TOZZATO e C. ZAMBIANCHI, Torino, Franco Masoero, 2002.
- Queste e non altre: lettere e carte inedite*, a cura e con un saggio introduttivo di F. MILONE, Pisa, Pacini, 2016.
- C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017.
- G. CARRARA, *Dentro e fuori l'avanguardia: T.A.T.*, in *Ritratto di Sanguineti 1930-2021*, numero speciale a cura di C. ALLASIA, L. RESIO, E. RISSO e C. TAVELLA, Sinestesie, XXI, 2021, pp. 73-86.
- C. PORTESINE, *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024.
- E. RISSO, *Prefazione* a E. SANGUINETI, *Il giuoco dell'oca*, Feltrinelli, Milano, 2023, pp. 9-37.
- E. SANGUINETI, E. FILIPPINI, *Cosa capita nel mondo: carteggio (1963-1977)*, cura, introduzione e note di M. FUCHS, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- E. SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, prefazione di E. RISSO, Milano, Feltrinelli, 2021.
- E. SOTGIU, *Il Giuoco dell'Oca nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, *Italianistica*, 2, 2016, pp. 141-155.

⁸ Per una prima interpretazione di questi dati, rimando a C. PORTESINE, *La continuazione degli occhi. Ecfrasi e forma-Galeria nelle poesie della Neoavanguardia (1956-1979)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2024. Per una panoramica sul *Giuoco dell'Oca* e sul *T.A.T.*, si vedano almeno le seguenti pubblicazioni: C. ALLASIA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017; G. CARRARA, *Dentro e fuori l'avanguardia: T.A.T.*, in *Ritratto di Sanguineti 1930-2021*, numero speciale a cura di C. ALLASIA, L. RESIO, E. RISSO e C. TAVELLA, in *Sinestesie*, XXI, 2021, pp. 73-86; E. RISSO, *Prefazione* a E. SANGUINETI, *Il giuoco dell'oca*, Milano, Feltrinelli, 2023, pp. 9-37; E. SOTGIU, *Il giuoco dell'oca nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, in *Italianistica*, 2, 2016, pp. 141-155.

Immagini devozionali. Le *Gioconde* di Luca Maria Patella.
Alcune considerazioni sulle *Gioconde* di Leonardo
disseminate sulle pareti e nei cassetti della casa
di Luca Maria Patella
di Giuseppe Garrera



Figura 1. Luca Maria Patella, *Gioconda con mosca al naso*, riproduzione con intervento, 1985.
Museo Ideale Leonardo da Vinci, Vinci (FI)

Le innumerevoli riproduzioni di *Gioconde* (santini, cartoline, souvenir, locandine, ritagli da giornali) rinvenute dappertutto nel riordinare i cassetti di quella che è stata l'ultima abitazione di Luca Maria Patella a via Reggio Emilia a Roma, non solo attestano una magnifica ossessione e un culto privato, ma sono prova e segnali di una indagine ininterrotta di Patella sulle ragioni, le ragioni d'ombra, di una fissazione.

Le tante *Gioconde* di Patella sono capitoli e pezzi di un puzzle disperso per la decriptazione di una presenza e di un sogno. Accanto alle operazioni artistiche ufficiali di Patella sulla *Gioconda* (*Gioconda con la mosca sul naso* o

Gioconda in fronte), e alla partecipazione ad importanti esposizioni sul tema (ricorderei qui almeno la grande mostra giapponese itinerante del 2000 *Les 100 sourires de monna Lisa* a cura di Jean-Michel Ribettes con tappe a Tokio, Shizuoka e Hiroshima) a illuminare l'oscurità ci sono anche queste intimità personali e apotropaiche. Intanto si parte sempre da Duchamp e sempre si torna a Duchamp. C'è, ad esempio, un ritaglio dell'orinatoio-*Fontana* di Duchamp che Patella conservava gelosamente nel cassetto del suo comodino: scontornato, ridotto a sagoma, sovrapposto alla *Gioconda*, l'orinatoio rivela, in maniera fulminante, essere l'ombra della *Gioconda*. Ma andiamo con ordine.

Una barzioletta osé, famosissima tra i ragazzini, già al tempo, per la sua ardezza fanciullesca, recitava di una lampada di Aldino trovata e della possibilità di esprimere tre desideri, tra questi immancabile il desiderio di poter vedere e toccare il didietro e in mezzo alle gambe di tutte le donne, con fulminea e comica trasformazione del desiderante nel water di un bagno pubblico per signore. (La versione completa dei tre desideri era ancora più svergognata: è un nero africano che dice di voler divenire bianco, avere sempre acqua da bere, vedere il di sotto di tutte le donne).

L'orinatoio di Duchamp è la semplice realizzazione del desiderio da mille e una notte di un desiderante gay: vedere gli uccelli di tutti gli uomini e riceverne addosso tutti gli zampilli; tanto più che l'orinatoio poi si presenta in mostra, collocato, "capovolto": è un "invertito": indicando con la posa la lettera, e anche l'angolazione dall'alto dei voyeurs del tempo quando si provavano ad arrampicare sul muro degli orinatoi per sbirciare. Ne abbiamo un gustoso racconto, riferito ai bagni turchi La Fayette – oltre alla serie di disegni di *Uomini (marinai) che pisciano*, basti vedere *Two sailors urinating* o *Three sailors urinating* – di Charles Demuth (addirittura in *Bagno turco con autoritratto* non solo quello ritratto di spalle è l'amico Duchamp, ma ben visibile sullo sfondo è la scena concupita da orinatoio).

Il desiderio dell'orinatoio è di essere "orinatoio" e quindi di essere vasca di fontana, ricevere e accogliere i getti, gli zampilli, le «voluttuose e calde urine», come scrive Fabrizia Ramondino: il desiderio dell'orinatoio è esplicitato dalla sua titolazione.

L'orinatoio invertito, capovolto, e solo in tale posizionatura, rivela e mostra una forma archetipica: lo si è voluto vedere infatti portante un'immagine sacra, di Madonna velata, la testa velata di una Madonna rinascimentale nel contorno. In realtà, e a meglio guardare, è facilissimo soprattutto nelle riproduzioni fotografiche (secondo la reale volontà dell'autore) riconoscere nel perimetro o nell'ombra interna la silhouette della *Gioconda*, vedervi stagliarsi l'ombra della Monna Lisa (e così, con aggiunta di baffi e pizzo, i conti cominciano a tornare).

Patella, come già annunciato, nelle sue carte, ritagli, fotocopie, pone ossessivamente e significativamente la *Gioconda* accanto alla *Fontana*-orinatoio di Duchamp. L'accostamento visivo, con ritagli puntuali, per sovrapporre scontornate le due immagini diviene in poco tempo chiaro, evidente e illuminante all'occhio (tipico procedimento ipnotico di Patella, come per i *Letti* o per *Mut/Tum*).

Il riconoscimento di una Madonna Velata e il gioco di sovrapposizioni introduce nella *Fontana* il tema dell'orinatoio come *Gioconda*, e la sua evidenza. E si è sempre nella stagione infantile di pensieri sacrileghi e oltraggiosi.

L'orinatoio come feticcio. Il pene della madre a cui abbiamo creduto: l'orinatoio conserva la memoria della convinzione della madre munita di pene, lo presuppone: come opera d'arte funge da feticcio, sostitutivo del pene o meglio prova e funzione della sua esistenza: con la sua evidenza materiale, come luogo onirico ed oracolare della pratica artistica, ripristina la verità, la convinzione originaria come realtà scontata, fino ad assumere la funzione e l'evidenza d'oggetto.

Ricordiamo, già a partire dal 1912, la diffusione capillare in Italia di quella che viene detta la prima acqua minerale purgativa italiana, chiamata *Gioconda* e reclamizzata non solo con tanto di effigie della *Gioconda* leonardesca, ma con lo slogan "Libera il corpo e allietta lo spirito". Nelle indicazioni era poi precisato che L'Acqua Minerale Purgativa Italiana "Gioconda"

è indicata, per i sali che contiene, in tutte le affezioni ove necessita sgombrare il tubo digerente o esercitare per esso un'azione depletiva su altri organi e ciò senza causare irritazione alcuna. È soprattutto utile: nella stitichezza semplice; nell'imbarazzo gastrico e intestinale, nell'ingorgo e stasi epatica; in alcune diarree croniche causate da fermentazioni putride [...].

E a riguardo, Ardengo Soffici, nel suo *Giornale di bordo*,¹ annotava puntualmente: «Vedo scritto sur un muro a grandi lettere bianche su sfondo blu: *Gioconda Acqua purgativa italiana*. E poi giù la faccia melensa di Monna Lisa. Finalmente! Ecco che si comincia anche da noi a far della buona critica artistica.» (e va anche ricordato che il ready-made rettificato realizzato da Duchamp della *Gioconda* è del 1919).

La grande madre e il sogno del trapianto fecale. La custodia delle feci o il luogo dove farsi infilare l'uccello. L'orinatoio come *Gioconda*. Uno dei primi interventi di Patella sulla *Gioconda* risale al 1985 ed è *La Gioconda con la mosca*.

1 A. SOFFICI, *Giornale di bordo*, Firenze, Libreria della voce, 1915, pp. 147-148.

La mosca è posizionata sul naso, e dunque si inizia giocando con il detto «la mosca al naso» e «far saltare la mosca al naso», per subito guidarci nei reami dei bagni pubblici e delle feci secche o abbandonate, e delle latrine: tutto, per una dichiarazione dell'artista fatta a chi scrive, provocato da quel «nero villosa corsetto di mosche splendenti/Che ronzano intorno a crudeli fetori», di rimbaudiana memoria e che nel sonetto *Vocali*, in cui la lettera A (noir) capovolta ancora una volta come nel disegnetto osceno di un bambino, indica, prima della E seni, della I bocca, U capelli e O gli occhi, la vagina e il pelame pubico («corsetto villosa di mosche splendenti /Che ronzano intorno a crudeli fetori») appunto, secondo una vista ravvicinata, con la faccia messa lì tra i golfi d'ombra delle cosce, traumatizzante e fetida esperienza per l'imprudente fanciullo capitato tra le voglie di una donna – “vois elle” appunto –, da pervertire irrimediabilmente l'intero abbecedario). La *Gioconda* con la mosca (al naso) diviene latrina, feci, fetore, vagina e zona sfinterica. Da Patella battezzata anche “con la puzza al naso” («che in realtà» – scriveva nel comunicato stampa per l'esposizione alla Nuova Pesa di Roma nel 2014 – «è ...un meraviglioso profumo!») – con tanto di punto esclamativo). Se l'espressione con la mosca al naso, far saltare la mosca al naso, avere la mosca al naso è tutta legata a modi per dire pericolo di collera, perdita della pazienza e il timore di una sfuriata (e appartiene all'immaginario delle scenate materne), in realtà accoglie il pensiero sacrilego della mosca che si posa su cose sudice: cacca, urine, sudore, peli. Siamo sempre nello splendore degli orinatoi e di fantasticherie da batticuore.

Rapporto stretto tra madre e figlio durante il dolore e il piacere della defecazione. La liberazione fecale tra le braccia della madre. L'Eden anale.

Le urla e le esclamazioni di gioia di nostra madre per le nostre feci. Il chiederci se ci scappa e se l'abbiamo fatta e la vogliamo fare.

Il gelo che sale dal basso e si installa nel corpo definitivamente alla perdita di nostra madre. Il freddo insito nell'oggetto orinatoio e nel biancore della porcellana. Il sogno del trapianto fecale.

Giulia Niccolai ha più volte insistito nell'ipotizzare che sorriso e posizione delle braccia della *Gioconda* sono maternamente rivolti ad ogni guardante con l'invito a venire ad accoccolarsi tra le sue braccia, come neonati. L'invito è rivolto ad ognuno di noi, ed è questo che lo fa risultare sconvolgente. Ma ancora una volta se andiamo ad analizzare le innumerevoli stampe e prove di stampa e i rami originali del motivo ossessivo e leonardesco, nel primo Patella, della *Fanciulla* o della *Donna* seduta sorridente su una sedia in un giardino e con le mani conserte in grembo, risalta, imbarazzante e traditrice, per i segni e le proporzioni giganti, una delle mani, a conca e con il dito indice dentro una delle pieghe della manica della veste, da illuminare di luce impudica immediatamente l'analogia positura della mano, della mano destra e del dito destro, della *Gioconda*. Tutte allusioni onanistiche. Come detto: sempre pensieri sacrileghi e insozzanti. In due lastre, poi non stampate, addirittura Patella inseri-

sce alle spalle o di lato un'altra fanciulla, un'amica, che s'affaccia ed è questa che di soppiatto allunga la mano tra le gambe della compagna; nella seconda variante la mano ha la medesima postura a conchiglia e il medesimo gioco di dita della mano, questa volta quella sinistra, della *Gioconda*: ogni mano della *Gioconda*, in queste letture, rimanda ad una identica lubrica allusione digitale.

Dalla *Nascita di Venere* di Botticelli, con il drappo tenuto in alto da Flora a comporre e mostrare in primo piano, nella stoffa, l'anatomia di una vagina, giù fino agli studi femministi di Suzanne Santoro sui panneggi della statuaria, sappiamo quanto l'arte ha nascosto e mostrato e custodito dell'intimità femminile tra le pieghe di mantelli e vesti.

Avvertiva Luca Maria Patella nell'accompagnare una sua versione del 2013 della *Gioconda* in risposta a Duchamp (*Gioconda in fronte – Risposta a Duchamp*):

Nel 1919, il grande innovatore e amico Marcel Duchamp propone la sua nota *Gioconda con i baffi*, che porta scritto in basso: LHOOQ, Lei ha caldo al.. Lungi dall'essere una battuta un po' sciocca, si tratta di un suo magnifico "aided ready made"! È che la Gioconda, il Femminile (ecc.) [la junghiana "Anima" in latino], cioè: l'*Inconscio* risulta attivo... dal basso.

Sa e te parla al culo è scritto, come titolo, ai piedi di un'altra delle versioni-omaggio di Patella alla *Gioconda*, *Gioconda in fronte* risalente al 1985, con questa scritta in risposta sempre all'L.H.O.O.Q., *Elle a chaud au cul*, ella ha caldo al culo, di sotto, ha il calore che sale da sotto, di Duchamp. In questo caso non solo la esse del *sa* iniziale è al di sopra ritrascritta anche nella forma di una ç cedigliata (da trasformare il *sa* in *ça* e cioè nella dicitura francese dell'*es* e dell'*id* psicoanalitici) ma l'intera, irrispettosa e romanesca, frase, *sa e te parla al culo*, si rivela essere un anagramma di Luca e Rosa (artista a sua volta e sposa di Luca) Patella.

All'irriguardoso, con anche la presenza del gesto di profanazione da parte del bambino della propria madre-donna, appartiene il racconto fantascientifico di Bob Shaw *Una vergogna per l'Italia* del 1977, uscito in Italia nel 1980 nella collana Urania della Mondadori (n. 864), di cui ho rinvenuto una copia nella casa di Patella, sempre parte delle cose e ossessioni leonardesche. In questo caso il perturbamento dell'intera narrazione è dato dall'immaginare il rinvenimento in una grotta di una serie di *Gioconde* tutte di mano di Leonardo, appese a un meccanismo girevole (come un'anticipazione del cinema e del fotogramma) che azionato mostra progressivamente la *Gioconda* calarsi il velo dalla spalla e scoprire un seno e scuoterlo, ridendo divertita. Nel racconto l'idea della profanazione, riconducibile poi all'autore stesso, che comporterebbe, per il capolavoro, tale rivelazione, spinge follemente lo scopritore del tesoro a

bruciare e distruggere tutte le copie, pur non potendo più cancellare dalla sua mente e da quella dei lettori l'immagine della *Gioconda* che "fa la mossa" con il seno scoperto e quindi le ragioni del suo sorriso.

Come l'*Angelo Incarnato*, annunziante, delle reali raccolte di Windsor, con, sotto la cintola, come solo nel disegno si può vedere, il membro virile in piena erezione (e dunque come gli altri angeli e san Giovanni Battista di Leonardo tutti con il di sotto celato), così la *Gioconda*, se si arrivasse a vederla per intero, risulterebbe allora seduta su seggiola (una "comoda") per defecare con vaso bianco di porcellana, o faccia del suo bambino pronto ad accogliere ogni minzione e produzione odorosa, e, lei, ridere felice e amorevole, ad esaudire ogni desiderio.

I gesti sacrileghi (baffi e pizzetto, o mosca al naso) svelano la colpa, i pensieri colpevoli, l'inevitabile esperienza della profanazione e rabbia per la perdita d'innocenza della madre e per la sua oscenità di donna. Nella versione della *Gioconda* di Patella in cui lei porta scritto sulla fronte a chiare lettere "Gioconda", l'indicazione, infantile e vendicativa, è quella di "scema". È "la scema", "la scemarella". "E che ci ho scritto Giocondo?" è infatti espressione popolare per dire, indicando la fronte: «mi hai preso per un cretino?». In questo caso la scritta c'è e trattasi di cretina («quella scema di nostra madre», come si diceva per vendicarsi).

Su questa linea, fantastiche sono le immaginette devozionali e pubblicitarie della *Gioconda* di area tedesca e inglese, che vengono raccolte da Patella per la ragione che vi è adottata e preferita (appare anche nei testi e nei cataloghi ufficiali d'arte) la nominazione "Mona Lisa", con una n sola, con la caduta attestata della seconda n e la conseguente indicazione e rivelazione comica e oscena in italiano di "vagina lisa, fica vecchia e consumata". Dunque, in area francese "la Joconde" (allegrotta, pazzarella, scemetta), in area tedesca e inglese la "mona lisa", in entrambi i casi con slittamenti e presunte adozioni ortografiche e linguistiche, che permettono di giocare e, alla lingua, di operare per proprio conto in maniera imprevedibile e arbitraria ma sempre significativa e rivelatoria.

Ricordiamo che tali isterie, a livello mondiale, sorgono soprattutto all'indomani della scomparsa della *Gioconda* (furto, agosto 1911, e scomparsa per due anni), che coincide anche con il periodo di maggiore affluenza di visitatori al Louvre per la *Gioconda*, a vedere l'assenza, il vuoto, il posto "dove stava", (il museo deve mettere una guardiania allo spazio vuoto per i tentativi da parte di diversi avventori di impossessarsi dei chiodi che la sorreggevano come reliquia; i chiodi saranno adibiti a sostenere mazzi di fiori e omaggi floreali quotidiani, fino al 4 gennaio 1914).

La scenata della madre, la sua minaccia di andarsene per sempre e abbandonarci perché non siamo buoni, accaduta e divenuta realtà. La vendetta del sacrilegio con baffi e associazioni oscene come pisciatoi e puzze, o insulti di

scema e cretina, in realtà, come si diceva, rivela la colpa e in cosa consiste il non fare i bravi e il non essere stati buoni.

Durante l'allontanamento, l'assenza, della *Gioconda*, innumerevoli cartoline-souvenir, a mo' di santini divozionali, vengono allegate a giornali e quotidiani, e date in omaggio ai propri lettori e abbonati, innumerevoli quelle che recitano e assicurano che la *Gioconda* tornerà a sorriderci; e quando finalmente sarà di ritorno, addirittura vengono confezionate immagini della *Gioconda* non solo sorridente – ovviamente (è il sorriso della riconciliazione e in tutto simile a quello che Beatrice, voltandosi un attimo, rivolge a Dante dopo la tremenda sfuriata in cima al Purgatorio dove l'aveva minacciato di andarsene via e lasciarlo lì da solo) – ma già affacciata al finestrino di un treno, con accanto il treno in corsa che mostra chiaramente che sta tornando, che è già in viaggio, e al di sotto la scritta rassicurante: «Mais oui, c'est moi, Mona Lisa. Je suis de retour, me voilà». Ci si può finalmente lasciar andare.

Il potere purgativo della *Gioconda* ad esempio risulta attestato, come desumo da un'altra cartolina conservata nei cassetti della stanza da letto di Patella, proprio nel periodo del rilascio e dei festeggiamenti per il suo ritrovamento (1913), con il giro turistico italiano prima della riconsegna al Louvre: infatti nell'illustrazione scherzosa firmata N. Polli, si vede la *Gioconda* su un carro, in arrivo a Milano, dopo i trionfi a Firenze e prima del ritorno in Francia, con la folla milanese festosa: e tra i cartelli e striscioni inneggianti si leggono espressioni anche del tipo «W la Mona», «Contro la stitichezza» e «W il piacevole ghigno».

Ed è ancora Ardengo Soffici, che nel riportare la notizia dei giornali, all'indomani del ritorno della *Gioconda*, di 30mila persone in fila con il cappello in mano che le hanno reso omaggio, ad annotare furioso:

L'hanno ritrovata la vecchia crosta. Lo specchio di tutto il filisteismo artistico. La pietra di paragone del feticismo estetico. La cuccagna delle letterature. La calamita degli snobismi. L'icona del passatismo. Il paradigma del luogo comune. La cloaca dell'imbecillità internazionale. L'hanno ritrovata, la mediocre fotografia della melensa paolotta. L'hanno ritrovata, la *Gioconda*.²

Infine, nel punto più alto, la *Gioconda*, per Patella, come quadro, immagnetta devozionale, insieme ad una Madonnina di Filippo Lippi (posata sempre sul comodino accanto al letto), omaggio anche alla pittura tutta, per epopea fanciullesca, protezione e sostegno.

Le immagini consolano e proteggono: fanno da schermo all'inconscio. Più avanza nella pratica psicanalitica, più Patella si convince (come risulta chiara-

2 A. SOFFICI, *Giornale di bordo*, cit., p. 257.

mente dai diari e dai quaderni dei sogni) che l'incontro con l'inconscio è la morte. Le immagini fanno da iconostasi, da tramezzo e barriera, come il muro scalcinato dell'infanzia, amatissimo e continuamente rievocato (è su questo muro che si erge la parete figurata); anzi la posizione delle immagini, che aumentano nella produzione artistica e sulle pareti di casa, permettono di giacere (tutta la scrittura di Patella avviene stando steso, dal letto) e, da stesi, guardare in tralice e sottocchi il buio dietro, recondito, senza rotolare giù o abbandonarsi al pianto. Già la fotografia, ad esempio, era stata impiegata nella giovinezza come sottile parete e reagente di luce all'oscurità incombente. Così la camera oscura, e prima ancora il laboratorio calcografico, erano stati, inconsapevolmente, edificio, spazi, dell'artigianato artistico, significanti, e allegorie architettoniche e tombali per le animazioni dell'ombra, di cui la *Gioconda* è sovrana e pronuba.

La casa e il bosco di Mario Rigoni Stern ad Asiago¹

di Ilaria Serra, con una breve nota di Donatella Caprioglio

La strada che passa vicino all'aeroporto di Asiago e porta verso monte Zebio si chiama Valgiardini, un nome programmatico. A una curva alberata, una stradina a destra sale verso un gruppo di case nascoste. Sono un vicinato di amicizia e di sensibilità artistica: vi abitavano il regista Ermanno Olmi (1931-2018), il critico Tullio Kezich (1928-2009) e, nella prima villetta a sinistra, lo scrittore Mario Rigoni Stern (1921-2008). Avere per vicino "il Mario" è il motivo per cui Olmi e Kezich hanno comprato casa in questa vallata.

Questo saggio vuole descrivere lo scrittore che ha narrato la vita della montagna e la morte della guerra, da un punto di vista intimo e casalingo, a partire dalla sua casa e dal suo giardino.

Non è una stranezza voler descrivere uno scrittore attraverso i luoghi che egli ha attraversato e che lo hanno attraversato.² Tanto meno lo è con Rigoni Stern, che con la sua casa e la sua terra aveva un rapporto molto stretto.³ Il suo stare nel mondo era concreto, semplice, essenziale e di questo ha fatto letteratura narrando con un linguaggio scarno ma toccante la terra e i boschi dell'Altopiano di Asiago come anche le gelide campagne di Russia.⁴

Rigoni Stern era orgoglioso di far parte di un Altopiano dove i comuni rimasero indipendenti per 500 anni.⁵ Lui stesso dichiarava di sentirsi il cantore di una «saga paesana». ⁶ Le sue storie erano legate «a una situazione, a un'epoca e a una località» e al «paesaggio delle cose». ⁷ È riuscito, spiega Gian Piero Brunetta, a «identificarsi nell'Io di un territorio, di una popolazione di cui si

1 Contributo nato dalle discussioni del gruppo di lavoro "I luoghi della poesia", al Convegno della Canadian Association for Italian Studies (CAIS), tenutosi online (7-8 giugno 2025) e a Bologna (9-11 giugno 2025).

2 I parchi letterari sono nati come illustrazioni visitabili dei luoghi degli scrittori, prima di tutto delle loro dimore e successivamente i luoghi dei loro libri.

3 Si veda la larga presenza di specifici nomi geografici nella sua produzione, nella cartografia proposta da Mauro Varotto e Sara Luchetta, *Cartografie letterarie: i nomi di luogo nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, in Bollettino della Società Geografica italiana, Roma, Serie XIII, vol. VII (2014), pp. 145-163.

4 Ho sperimentato questo metodo in un saggio sulla giovinezza degli storici, in cui ho descritto i punti salienti della filosofia storica di Mario Isnenghi attraverso i luoghi in cui è nato, cresciuto e vissuto. Per coincidenza, anche Isnenghi era vicino di Mario Rigoni Stern, solo nella contrada più in basso (che condivideva con lo storico del cinema Gian Piero Brunetta).

5 Si veda L. POLATO, *La 'memoria' di Rigoni Stern*, in Studi Novecenteschi, 27.60, 2000, pp. 385-98.

6 M. RIGONI STERN, *Le stagioni di Giacomo*, Torino, Einaudi, 1997, p. VI.

sente pienamente e orgogliosamente parte. Lo scrittore è in modo sempre più netto al centro di un *oikos* che è casa, ma anche insediamento collettivo le cui radici si perdono nei secoli». ⁸ Anche Giulio Ferroni considera Rigoni Stern una delle «voci di intensa e ansiosa percezione della natura, resistenti esperienze di vicinanza al vivente non umano». ⁹

Descrivendo la sua dimora, si descrive l'uomo. Un recente articolo in lingua inglese di Paolo Costa ha trattato l'argomento sottolineando l'esistenza ibrida della casa «between mind and meadow», una bella assonanza per indicare un'abitazione e un atteggiamento che si bilancia tra il pensiero e il prato. Per Costa questa concordanza fra l'interno e l'esterno (visualizzato nella figura dell'autore che scrive alla finestra), fra l'apparenza e la realtà e fra il selvatico e il domestico, è proprio il segreto della salvezza. Avere uno sguardo che va oltre è fonte di ricchezza spirituale, tanto da far dire a Costa che la casa di Mario, *in limine*, tra il prato e il bosco, è essenzialmente uno «stato di grazia». ¹⁰

LA CASA

Nel racconto «Le mie quattro case» (in *Amore di confine*), Rigoni Stern scrive la sua autobiografia partendo dalle sue abitazioni vere e immaginate. La prima casa gli ha dato il nome e le origini: è la casa dei nonni in centro ad Asiago, nell'angolo degli Stern, il cui nome rimanda alle radici germanico-

7 G. MILANI, *Storia di Mario. Mario Rigoni Stern e il suo mondo*, Massa, Transeuropa Edizioni, 2008, p. 7. Rigoni Stern si identifica con l'Altopiano (nome che preferiva ad Altopiano, per omaggiare l'amico scrittore Emilio Lussu). Afferma Luca Baldin: «Personalmente sarei tentato di dire che oggi l'Altopiano è anche Mario Rigoni Stern, così come il viale di Bolgheri è Carducci e i muri a secco coronati di cocci di bottiglia delle Cinque Terre sono indelebilmente Eugenio Montale. (...) L'identificazione di un paesaggio con la letteratura che l'ha preso a protagonista – ed è certamente il caso di Mario Rigoni Stern con l'Altopiano – è un dato impossibile da negare (...). L'eccellenza qualitativa e la capacità introspettiva di una visione poetica modificano in modo indelebile i luoghi, calando sui futuri osservatori lenti in grado di condizionarne la letteratura e il modo di interpretarli.» (L. BALDIN, *Mario Rigoni Stern e l'Altopiano: riflessioni sul percezione del paesaggio*, in *Finnegans*, 22, 2012, pp. 54-56.

8 G.P. BRUNETTA, *Mario Rigoni Stern*, in *Belfagor*, 64.1, 2009, pp. 53-70, p. 59. Uno di questi intervistatori, Felix Siddel, ricorda una di queste passeggiate nei prati intorno alla casa in cui ha raccolto le parole dello scrittore (M. RIGONI STERN, F. SIDDEL, 'Sette Volte Bosco, Sette Volte Prato': *An Interview with Mario Rigoni Stern*, in *MLN*, 113.1, 1998, pp. 231-43).

9 G. FERRONI, *Natura vicina e lontana. Umanesimo e ambiente dagli antichi greci all'intelligenza artificiale*, Milano, La Nave di Teseo, 2024, p. 270.

10 P. COSTA, *A Room of Nature's Own: Mario Rigoni Stern's Household between Mind and Meadow*, in *Annali di Studi Religiosi* 24, 2023, pp. 69-76; p. 74. Brunetta nota come Rigoni Stern superi i confini del suo brolo con le sue parole: «un vademecum, un viatico sapienziale indispensabile per chiunque voglia farsi anche un piccolo carico dei valori della vita del nostro pianeta, lanciato come atto di speranza dalla casetta di Val Giardini oltre il cielo di Asiago verso il nostro futuro» (*Mario Rigoni Stern*, cit., p. 69).

cimbre della zona, il *kantaun vun Stern*. Non vi ha mai abitato perché fu distrutta da un bombardamento nel 1916. Nondimeno questa casa gli ha lasciato un'identità in eredità. La seconda è la casa dove lo scrittore è nato, stessa strada, appena cento metri a sinistra. Di questa casa, Rigoni Stern ricorda la stuba calda e le foto dei parenti emigrati in USA e in Australia appese ai muri, che la rendevano simbolicamente sia nido che confine. Anche la soffitta resta nella memoria come luogo dedicato alla fantasia, un «meraviglioso mondo sottotetto... [che] si riempiva di voli di rondoni».¹¹

La terza casa occupata dallo scrittore non è in mattoni e muratura, ma è un «rifugio dell'inconscio e fisicamente non l'ho mai abitata».¹² È la casa che disegnava su un quaderno mentre era prigioniero in un lager della Prussia orientale, per astrarsi dal *qui e ora* e creare una protezione visiva al suo malessere. Era una casa in cui nascondersi, seminterrata: «dopo quanto avevo visto e provato mi pareva l'unica soluzione possibile della mia esistenza».¹³

La quarta casa è quella dove Rigoni Stern ha vissuto il resto della sua vita. Se la disegna e costruisce da solo, dopo anni di lavoro. Ci vuole un lungo tempo per ricostruire un'esistenza che era stata distrutta dalla guerra, perché Mario si arruola 'volontario' a soli 17 anni, nel 1938, e alla fine della guerra ritorna a casa attraversando le montagne a piedi, ventitreenne e annientato.¹⁴ Da quel 9 maggio 1945, comincia la ricostruzione del sé e della propria vita che parte proprio dalla costruzione della sua casa.

L'USCIO E L'ORTO

Ci vuole tempo anche per ricominciare a vivere: subito dopo il ritorno dalla ritirata di Russia, un Mario sconvolto trascorre le giornate sull'uscio di casa. È come uno di quei ritornati dalla prigionia che descrive ne *Il bosco degli urogalli*: «Quelli che erano tornati dalla prigionia sedevano in silenzio sull'uscio di casa a fumare sigarette e guardare il volo degli uccelli».¹⁵ L'uscio è quel punto della casa da cui si può scegliere se partire come emigrante o restare, osserva Paolo Cognetti.¹⁶ Mario comincia piano piano a vivere attraverso il lavoro, andando a raccogliere la legna in bosco per la stufa della mamma. «Andavo per i boschi come un orso ferito, masticando ricordi e esperienze per cer-

11 M. RIGONI STERN, *Amore di confine*, Torino, Einaudi, 2002, p. 8.

12 ID., p. 9.

13 *Ibidem*.

14 Era andato volontario ma non in guerra, scrive l'amico musicista Bepi de Marzi, a cui Mario diceva: «Non è vero che sono andato in guerra da volontario. Ero andato alla Scuola Alpina di Aosta a diciassette anni perché in Altopiano si diceva: o prete, o frate, o fora con le vacche» (*Le campane, gli amici e Katuscia*, pp. 30-31).

15 M. RIGONI STERN, *Il bosco degli urogalli*, Torino, Einaudi, 1962, p. 12 (nel racconto *Una lettera dall'Australia*).

16 P. COGNETTI, *Introduzione* a M. RIGONI STERN, *Il bosco degli urogalli*, Torino, Einaudi, 2022.

car di vederci chiaro in questo mondo e ritrovarmi». ¹⁷ Infine, lo scrittore decide di non raggiungere i parenti in Australia, né di trasferirsi in città a lavorare (non lo farà nemmeno quando inizia a pubblicare per Einaudi). Resta lì e lì ricomincia a vivere, mettendo in un cassetto prima di tutto il manoscritto sulla sua esperienza nel lager, di cui – si rende conto – nessuno voleva sentire parlare.

Questa esperienza si riflette nel racconto *Di là c'è la Carnia*, in cui un soldato torna dalla prigionia e non si dà pace. Partiva al mattino e ritornava la sera, girava tutto il giorno per i boschi come avesse da cercare qualcosa, così per tanti giorni. Finché una sera il vecchio zio curvo e bianco lo invita a vangare l'orto e questo lavoro segna la sua volontà di ritorno: «Quando ebbe finito disse al vecchio: domani dobbiamo zappare le patate». ¹⁸ Come si vede, è la coltivazione dell'orto che segna il vero ritorno a casa per il soldato, che viene riaddomesticato alla vita e guarda al futuro perché semina, decidendo che vale la pena prendersi cura di un pezzo di questa terra.

Insieme alla casa, sulle macerie della sua anima, Rigoni deve ricostruire un'esistenza. Le parole che descrivono la casa che lo accoglierà per tutta la vita sono eloquenti. Forse perché la costruzione di questa casa coincide con la scelta cosciente di una rinascita, dopo aver sfiorato l'abisso. E dopo un trauma, non si chiede che di restare in pace. È una casa da cui non si parte, dove si volgono le spalle ai rumori e all'oscurità e si tengono vicini il silenzio, la luce, gli affetti. È un luogo dove si lavora e non si sta mai soli, un luogo di autosufficienza, un luogo – aurale – di silenzio e – visuale – di luce, che trova il suo trionfo nella similitudine dell'arnia.

Oggi, dopo anni di lavoro, una casa me la sono disegnata e costruita; ed è semplice come un'arnia per api; comoda e tiepida; silenziosa ai rumori molesti che sono lontani e vicina ai rumori della natura; con finestre che guardano lontano, le cataste di legna sulle mura al sole e, oggi, con la neve sul tetto, sulle betulle e sugli alberi del brolo, sulle arnie, sul canile. E dentro nel tepore mia moglie, i miei libri, i miei quadri, il mio vino, i miei ricordi. ¹⁹

17 Ivi, p. 13.

18 Ivi, p. 8.

19 ID., *Amore di confine*, Torino, Einaudi, 2002, p. 9-10. I critici hanno portato l'attenzione ad altre case, oltre a queste simboliche quattro. Prima di tutto, l'isba, che è un rifugio provvisorio, quello che ha conosciuto durante la campagna di Russia. La seconda è diventata un modo di dire che segnala l'arrivo definitivo: nell'espressione «tornare a baita», la baita è un «luogo nostalgico cui voler arrivare un giorno definitivamente» (27) – come nota la traduttrice Claude Ambroise parlando del dualismo ne *Il Sergente nella neve* (C. AMBROISE, *La scrittura e lo spazio*, in Finnegans, 22, 2012).

Questa è una casa di cui prendersi cura. La cura per le cose è il segno esteriore dell'abitare, come nota anche Gian Pietro Brunetta quando ricorda che Mario «sa prendere grande cura della manutenzione delle cose, dal fucile agli sci, dal paiolo al mestolo per la polenta, dai semi piantati nel proprio orto all'arnia per le api. Le cose hanno per lui una potenza animistica. Gli parlano e gli raccontano e se rispettate ricambiano le cure e le attenzioni e al momento giusto ti possono anche salvare la vita».²⁰ La cura comprende anche lo spazio circostante, il brolo.

IL BROLO

Rigoni include nei confini mentali della sua casa due locali in più che si trovano all'aperto: l'orto e il brolo (antica parola di origine celtica che indica la corona di alberi e piante amiche che circonda l'abitazione). Benché fonte di protezione, l'abitare non finisce dentro le mura esterne ma si estende al mondo circostante. Rigoni Stern si prende cura anche della natura. Egli inizia con la bonifica del terreno su cui edificare il suo futuro e la sua dimora. Fortemente simbolico è il dissodamento dei nodi del terreno come di quelli dell'anima. Non si tratta solo di un rifugio in cui nascondersi, ma del recupero di un modo di esistere. «Quando trentadue anni fa venni ad abitare questa casa che mi ero costruito, il luogo era selvaggio e incolto... », ricorda Rigoni Stern.²¹ Ovunque c'erano ancora i ricordi della guerra: una batteria austriaca di sei obici da dieci distrutta e semisotterrata, c'erano i residui di quel gas che impediva agli alberi di crescere. Dovette lavorare molto per spianare il terreno, levare ceppi, reticolati, resti di granate, palle di piombo, cartucce e perfino ossa. Prima cosa, bonificare i ricordi di morte dentro e fuori.²²

Seconda, ripiantare. Tutto inizia in un giorno d'autunno, mentre Mario cammina con il figlio maggiore («ma c'è un bambino e quando c'è un bambino si può ricominciare»), nota con sensibilità Mariapia Veladiano.²³ Comincia col trovare e trapiantare un piccolo pino silvestre. Poi arrivano due giovani betulle che bilanciano il chiaroscuro del paesaggio. Interessante che il primo atto sia quello di ristabilire un equilibrio: «Loro chiare e gentili accanto al pino

20 G.P. BRUNETTA, *Mario Rigoni Stern*, cit, p. 67.

21 M. RIGONI STERN, *Arboreto salvatico*, Torino, Einaudi, 1991, p. ix.

22 Gli asiaghesei condividono questo trauma collettivo: dopo la prima guerra mondiale hanno dovuto risanare un territorio scarnificato e ferito. Hanno cominciato piantando alberi per rimboschire le montagne martoriate e per «rendere di nuovo abitabile il proprio mondo» (COGNETTI, cit. vi). Forse hanno piantato troppi abeti rossi, senza pensare alla varietà naturale e rendendo fragile il bosco, come notava Rigoni Stern parlando con un amico (Daniele Zovi). Quella biodiversità avrebbe forse potuto evitare il disastro di Vaja, la tempesta del 2019 (vedi D. ZOVI, *Era in dialogo con la natura sapeva tutto, anche di patate*, in *Rigoni Stern 100*. Sui passi di Mario, 1921-2021. Luoghi, vita e libri, in *Il Giornale di Vicenza*, supplemento speciale, Vicenza, Athesis, 2021, pp. 32-33).

23 M. VELADIANO, *Ci ha insegnato che negli alberi abita la salvezza dell'uomo*, in *Rigoni Stern 100*. Sui passi di Mario, 1921-2021. Luoghi, vita e libri, cit., p. 24.

scuro e rude». ²⁴ Poi raccoglie polloni di faggio e di abete e piccoli arbusti di pino mugo. Per ultimo, pianta dei cultivar di ciliegio e di melo che gli vengono regalati dagli studenti dell'istituto agrario, e un sorbo montano.

Tanto lavoro, ripaga: «Così questo luogo che era selvaggio e incolto dopo esser stato pure ben coltivato, tanto da essere chiamato Valgiardini e dove la guerra aveva lasciato i suoi segni, ritornò a essere «bello e civile». ²⁵ Rigoni cita qui Anton Checov, scrittore russo che, nel 1888, scriveva: «qui ogni albero l'ho piantato io ... prima era incolto pietrame e cardi selvatici. Ora è bello e civile». ²⁶ La civiltà coincide con la bellezza.

IL BALCONE

La casa di Mario Rigoni Stern ora è chiusa e usata raramente. Si erge rosa e imperturbata dietro le foglie e le allegre bacche del sorbo. Ma un tempo, quando l'abitava lo scrittore, era un luogo di accoglienza, di saggezza e quieta felicità. Capitava spesso che lettori giovani e anziani passassero per quella strada e vi si fermassero (anche io tra loro). Mario e la moglie Anna erano accoglienti e disponibili. La porta sempre aperta. ²⁷ Anzi, la panchina messa sul balcone sembra proprio servire da vedetta o luogo di attesa. Ricorda Stefano Corsini la prima volta che andò a casa sua, venne accolto proprio qui:

La primavera tardava ad arrivare, intorno era ancora tutto bianco e, quando arrivai, Rigoni Stern era al balcone che mi aspettava. Mi salutò accennando un sorriso con la sua voce dolce e sottile, ci stringemmo la mano, e da quel momento mi sembrò di entrare in uno dei suoi racconti, fra animali, alberi e montagne. [...] Pensai a quante persone si fossero seguite a quel tavolo prima di me, primo fra tutto Primo Levi, e a tutti i pensieri e i discorsi sentiti da quelle pareti. ²⁸

GLI OGGETTI

La casa di Mario era piena di oggetti, di foto incorniciate e di ricordi: «mobili, quadri e la scultura dell'alpino nella neve, realizzata da Augusto Murer, vicino al caminetto», ricorda ancora Corsini. «Tutto mi sembrava avere un'a-

24 M. RIGONI STERN, *Arboreto salvatico*, cit. p. ix.

25 ID. p. x.

26 ID., p. xi.

27 Scrive il critico cinematografico Gian Piero Brunetta: «La sua casa, ai margini del bosco, sempre aperta e ospitale, era già da tempo meta di un pellegrinaggio ininterrotto di lettori, amici, semplici turisti, che bussavano alla sua porta per avere un autografo o semplicemente per stringergli la mano» (G.P. BRUNETTA, *Mario Rigoni Stern*, cit., p. 53).

28 S. CORSINI, *Nella sua casa così calda ero come nel centro del mondo*, in *Rigoni Stern 100*, cit., pp. 80-81, p. 80.

nima lì dentro, e provai un doppio sentimento, di semplicità e grandezza: quella sala così piccola e calda fu per me in quel momento il centro del mondo». ²⁹

Anche la traduttrice Marie-Helene Angelini ricorda la visita in quella casa, «la dolce casa sull'orlo del bosco, così linda, di una raffinatezza essenziale e benefica, consona all'autenticità di chi ci viveva». ³⁰ Ne ricorda particolarmente «la commovente soffitta così raccolta, tappezzata di fotografie di antenati vissuti nel paese, con la piccola finestra che dà sull'ampio panorama dove d'inverno, tra i fiocchi di neve, lui rivedeva i visi dei suoi compagni della ritirata, che “dormono” nella lontana Russia». ³¹

Nel mezzo del soggiorno c'era un grande camino, e sopra il camino, c'era la voce degli uccelli. Era una fila di cuchi, fischietti di terracotta a forma di uccello, di lunga tradizione, che venivano usati come richiamo per la caccia, ma anche come ricordi che le reclute lasciavano alle fidanzate. Mario, che era cacciatore, ne aveva diversi e, ricorda l'amico naturalista Folco Portinari, «Anna [la moglie] li [aveva] disposti in fila sulla cornice del camino in cucina». ³²

Alcuni degli oggetti a casa di Mario trovavano la loro ragione d'essere nella storia. C'erano i frammenti delle campane della contessa che suonarono con disperato allarme, per l'ultima volta, il 16 maggio del 1916, quando l'Altopiano venne incendiato. Le stesse campane del vecchio e canuto arciprete che, con le lacrime agli occhi, abbandonò con gli ultimi il paese e morì come profugo la vigilia di Natale del 1917. Rigoni, che per vivere al ritorno della guerra ha fatto anche il recuperante (il cercatore di metalli della prima guerra), le descrive nel racconto *Scampanio profano*: «Sul mio tavolo un pezzo di campana raccolto nel 1919 tra le macerie del campanile mi rammenta anche queste storie». ³³

Tra gli oggetti più amati, c'è la storica Lettera 22, la macchina da scrivere che Olivetti gli regala dopo la vittoria al premio Viareggio per *Il sergente nella neve* (1953). È il suo primo libro e quello che gli conferisce la fama a livello nazionale. Rigoni gli aveva chiesto lo sconto per comprarsi una macchina da scrivere, ma Adriano Olivetti gliela manda in regalo. ³⁴ Con quella scrisse i suoi numerosi racconti e romanzi che si dividono tra temi di guerra e di Altopiano.

29 Ivi, p. 81.

30 M.H. ANGELINI, *Contro il dolore la difesa del ricordo*, in *Rigoni Stern 100*, cit., p. 58.

31 Ivi, p. 59.

32 F. PORTINARI, *L'uomo che sapeva parlare alle api e al gallo cedrone*, in *Finnegans*, cit., p. 37.

33 M. RIGONI STERN, *Amore di confine*, cit., p. 144.

34 Vedi P. COGNETTI, *Introduzione*, cit.

LE FINESTRE

Le finestre sono fondamentali nell'ambiente casalingo, barriere porose tra l'interno e l'esterno. Quelle a casa di Mario sono molto ampie ed offrono uno sfondo pittoresco all'atto di scrivere. Rigoni aspetta la primavera perché «finalmente si può lavorare con la finestra aperta; ed anche stando al tavolo tra carte e libri finalmente si può annusare l'odore della terra in amore e del legname sui prati». ³⁵ Alla finestra ascolta l'annuncio della primavera che è il canto del cuculo, desiderato come una speranza: «Infine, se non abbiamo speranza a che vale vivere?». ³⁶

Con la primavera Rigoni riprende contatto con il mondo che si risveglia ed anch'egli vi partecipa. Sotto la luna buona, mette «nella terra in amore i primi semi per le verdure e all'aperto i vasi dei gerani». ³⁷ Visita discretamente le case delle api con la cui laboriosità si sente in comunione: «Come le api mi ero comportato anch'io: corrette le bozze e poi fatto legna raccolto patate messo via sedano e cavoli coperto insalata con foglie di tigli scopato e pulito intorno alla casa». ³⁸

LA CATASTA E IL CANILE

Dietro la casa, oltre alle amate arnie di api (che producevano miele di tarassaco, il fiore giallo che in primavera ricopre i prati dell'Altopiano di luce solare), si trova la catasta di legna spaccata con fatica e composta con cura geometrica. Scrive Daniele Zovi: «ho visto [Mario] spaccare il faggio con l'accetta, fin che ha potuto, e accatastarlo con ordine contro il muro di casa. Il suo ritmo di lavoro era lento e costante e mi è sempre parso che quei gesti gli appartenessero intimamente». ³⁹

Ancora più in là, c'è lo spazio per il canile che Mario menziona in *Uomini boschi e api* e che diventa l'ambiente per un piccolo miracolo naturale. Riguarda una passera che doveva emigrare con il suo stormo, ma che si attarda e si fa sorprendere dall'inverno. Una notte Mario sorprende il suo cane, Cimbro, in un atto di solidarietà animale: «da sotto le ciglia innevate potei vedere che lui, tra le zampe e il letto, si teneva al caldo la passera scopaiola». ⁴⁰

IL BROLO E L'ARBORETO

Giungiamo allo spazio verde che Mario chiama il brolo e che ha arredato di alberi negli anni. Per Rigoni Stern questi alberi sono storie e sono ragioni vita. A loro dedica la raccolta letterario-vegetale *Arboreto salvatico* (1991), che non

35 M. RIGONI STERN, *Uomini boschi e api*, p. 77.

36 Ivi, p. 79.

37 *Ibidem*.

38 Ivi, p. 120.

39 D. ZOVÌ, *Era in dialogo con la natura sapeva tutto, anche di patate*, in *Rigoni Stern 100*, cit., pp. 32-33, p. 32.

40 M. RIGONI STERN, *Uomini boschi e api*, p. 70.

è altro che la schedatura della sua personale collezione di piante. Simile a un *erbario*, un arboreto è un catalogo di alberi. *Salvatico* gioca con la parola selvatico, ma significa molto di più, prendendo l'ispirazione da Dante: «che diventa salvifico, che conduce alla salvezza». ⁴¹ L'equazione bosco = salvezza è completata.

La forte affinità di Mario Rigoni Stern con il mondo naturale crea un mondo letterario in cui – esseri umani, vegetali, animali – vivono in armonia e si traduce in titoli senza virgole come quello della raccolta *Uomini boschi e api*, che appunto non mette separazione fra i tre reami, umano vegetale animale. Rigoni è uno di quegli «scrittori di arie aperte» che descrive Erri De Luca nell'Introduzione, per cui la natura è salute. ⁴² Nella nota all'edizione tascabile di *Arboreto*, lo scrittore consolida il legame tra la qualità della vita e della società e l'ambiente vissuto: «la violenza, l'angoscia, il malvivente, l'apatia e la solitudine sono da imputare all'ambiente senza natura». ⁴³

La pace di un'anima che ha trovato tranquillità nell'ambiente naturale si riflette con la sonorità e il ritmo pacato della narrativa di Mario Rigoni Stern. Si senta per esempio questo brano in prosa che assume il ritmo elegiaco di una poesia: «Sono lontani i giorni del Nord-Est e mi sono costruito la casa dove comincia il bosco. Vado d'ottobre con i miei ricordi per i boschi e i monti. Nell'ampia valle c'è un luogo dove crescono le betulle: l'autunno sparge sulla terra il pianto d'ambra delle loro foglie». ⁴⁴

Andiamo ora a sfogliare questo archivio vegetale. A ogni foglia, una storia: pare di accompagnare lo scrittore in una camminata tra i suoi campi. Era un privilegio, ricorda lo storico Mario Isnenghi, ascoltare «i suoi racconti di passeggiata». ⁴⁵ Anche l'antropologo Annibale Salsa sottolinea la capacità narrativa di Mario Rigoni Stern che riusciva a conferire vita e spessore alla superficie del mondo: era «il *genius loci* dell'altipiano che fa parlare le cose mute». ⁴⁶ Attraverso *Arboreto salvatico*, si ha l'impressione di continuare quelle conversazioni: Mario indica con il dito una foglia e ne racconta l'essenza e vi dà un senso.

Nel brolo crescono i due alberi che Paolo Cognetti riconosce come gli estremi della personalità e della storia dello scrittore: il larice e la betulla. Il larice è una conifera decidua, maestosa in altezza e dalla chioma leggerissima di aghi, che ama il sole, l'aria e la luce (al contrario degli abeti che preferiscono ombra e umido). «Credo che Mario ci ritrovasse i tratti del suo carattere», af-

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² M. RIGONI STERN, *Arboreto salvatico*, cit., p. vi.

⁴³ *Ivi*, p. vi.

⁴⁴ *Ivi*, p. 7.

⁴⁵ M. ISNENGHI, *Un contastorie: il Mario*, in *Finnegans*, cit., p. 13.

⁴⁶ A. SALSA, *Il genius loci dell'altipiano che fa parlare le cose mute*, in *Il Giornale di Vicenza*, p. 72.

ferma Cognetti, perché è un albero che diventa più bello se cresce solitario». ⁴⁷ Anche Mario vive appartato nella casa al limitare del bosco. Per lo scrittore, il larice è un albero amico: «Il “mio” albero da ragazzo era un larice. L’aveva fatto piantare mio nonno per ricordare il xx secolo. Poi venne la Grande Guerra e nella corteccia portava le cicatrici di quando tra il 1916 e 1918 si trovò tra l’una e l’altra trincea del fronte». ⁴⁸ Ferito dalle pallottole incrostate di resina, deformato da una biforcazione dovuta a granata di passaggio, quel larice continua a resistere alle tormentate e ai fulmini e sopporta anche la guerra.

La betulla è l’altro albero che porta dentro un po’ della biografia dello scrittore perché gli ricorda la Russia, un paese con cui Mario ebbe un legame forte nato dall’orrore della guerra e dall’umanità di chi lo ha aiutato. Proprio alla sopravvivenza alla ritirata di Russia è dedicato *Il sergente nella neve*. ⁴⁹ Quei giorni e quelle vedute gli sono rimasti nel cuore: delle betulle russe, «albero generoso», egli ricorda gli ornamenti, i mobili semplici e i bastoni da passeggio scolpiti che trovava nelle isbe. ⁵⁰

Continuando la passeggiata intorno alla casa, Mario indica gli aghi più scuri del peccio o abete rosso, che sono un luogo ospitale. Li raccoglie gli sciame delle api. Ricorda i fringuelli che fanno i nidi tra i rami a ogni primavera. Un anno sorprende anche una coppia di tordi che vengono cacciati a loro volta da una coppia di cesene.

Guardando i lunghi aghi dei piccoli pini cembri o cirmoli, Mario intravede una scena futura che riconosce l’importanza dell’eredità spirituale della famiglia: «Ci vorranno molti anni perché diventino alberi ben visibili! Ma se gli uomini saranno saggi e avremo posteri, i nipoti dei miei nipoti potranno dire: questi cembri li aveva messi a dimora il nonno di nostro nonno». ⁵¹

Nel brolo di Mario c’è anche posto per un albero forestiero: una sequoia gigante, messa a dimora quando era alta poco più di un metro, diventata di sette metri quindici anni dopo, quando scrive il libro. È il regalo di un reduce di guerra, un signore alto e distinto di Torino, che aveva combattuto nella prima guerra con i fanti della brigata Ivrea. Quest’albero longevo porta Mario a pensare serenamente a un futuro senza di lui: darà «legno leggero e tenero ma non sarà certo io ad usarlo». ⁵²

Le foglie lucide e rossicce del faggio sono tipiche di questa zona. Di essi, Mario apprezza la generosità del riscaldare: «brucia con chiara fiamma dentro la stufa donandomi un tepore sano e buono». ⁵³ Quel legno, dall’odore aromatico e indimenticabile, ha creato tanti oggetti che hanno aiutato a vivere: manici

47 P. COGNETTI, *Introduzione* a M. RIGON STERN, *Arboreto salvatico*, cit., p. vii.

48 Ivi, p. 6.

49 Mio nonno, Luigi Zane, prese parte alla stessa tragica ritirata.

50 Ivi, p. 43.

51 Ivi, p. 18.

52 Ivi, p. 22.

53 Ivi, p. 25.

per ogni uso, i rami dritti hanno prodotto remi per i veneziani, quelli inclinati hanno dato forma alle *slitakufa* (le slitte storte). Averli piantati vicini, per Mario è un segno di gratitudine: «Forse per tutti questi ricordi ho voluto che nel brolo trovassero il loro posto anche tre faggi». ⁵⁴ Ricorda anche da dove provengono: un anno porta una manciata di faggiole da Plivice in Croazia ed anch'esse gli assicurano una discendenza futura: «Ora le piantine sono alte pochi centimetri ma tra cinquant'anni richiameranno l'attenzione dei passanti». ⁵⁵

Il tiglio profumato porta in sé invece la storia e l'orgoglio del territorio asiaghese o dei Sette Comuni. Mario lo chiama con il nome cimbro, «la linta maestosa» che ombreggiava le case del paese e sotto la quale i reggenti dei sette comuni si incontravano. Era il segno del potere e della comunità e sopravvive alla prima guerra, ma non alla cementificazione. «Quando tornarono nel 1919 la linta era solo ferita [...] Ora non c'è più. Su quel brolo hanno costruito un condominio e siamo rimasti in pochi a ricordarla». ⁵⁶ Tocca a lui piantarne un'altra e associarla alla storia che esso deve continuare a raccontare a chi vi passa davanti. Oltre alla memoria, i tigli che crescono ora di fronte alla casa di Mario gli offrono anche il conforto di una tisana: «ogni anno a luglio raccolgo in abbondanza i loro fiori e li distendo in soffitta sopra il graticcio e quando sono asciutti li metto in vasi di vetro. Nelle sere dell'inverno una tazza di infuso di tiglio con un cucchiaino di miele di salvia concilia il sonno e respirazione». ⁵⁷

Anche il frassino è un albero che appartiene alla storia locale. Sull'Altopiano, un frassino ombroso accompagna spesso la casa, crescendole vicino come un fratello.

Vicino alle vecchie case c'era sempre un frassino. Qualcuno è sopravvissuto anche alla grande guerra.. anche nell'orto della vecchia casa di mio nonno, volle piantare un frassino al posto di quello ucciso dalle granate. Io aspettavo che crescesse per fare sci, quando tornai dalla guerra non c'era più ... Sarà per questo che a nord dell'orto ho voluto piantare anch'io un giovane frassino che ho levato dal bosco? Crescerà da diventare come i vecchi frassini accostati alle piccole case? ⁵⁸

Anche l'alto pioppo ricorda a Mario una storia di famiglia. Quando nel 1919 i suoi genitori «rientrarono al paese distrutto dalla guerra per ricostruire le case pensarono, chissà perché, di portare con loro dalla pianura emiliana

54 Ivi, p. 26.

55 Ivi, p. 16-17.

56 Ivi, p. 30.

57 Ivi, p. 31.

58 Ivi, p. 37.

dove erano andati profughi, due giovani pioppi». ⁵⁹ Piantati nell'orto sconvolto dalle cannonate, gli alberi crescono con i figli, finché un dispiacutissimo Mario li deve tagliare perché sono diventati troppo grandi, nel 1938, prima di partire volontario della Scuola Militare Alpina.

Uno spazio importante è riservato ad alcuni alberi particolarmente allegri. All'entrata del vialetto che porta alla casa crescono i sorbi degli uccellatori con le loro bacche rosse vivaci. Mario ricorda che davano cibo per gli uccelli e che lui stava a guardarli dalla finestra dell'ufficio al catasto di Asiago, dove lavora per tutta la vita, distratto per poco dai registri polverosi. Ricorda anche che le ragazze ne facevano granate per braccialetti e collane, mentre i bambini vi armavano le cerbottane. Un altro albero che sprigiona contentezza è l'acero che quando si copre di fiori ricchi di nettare, richiama gli insetti, riempiendosi di «un brusio allegro di api felici». ⁶⁰

Resta invece un mistero per Mario il melo selvatico, che non si sa da dove sia arrivato. ⁶¹ Mario immagina una scena dolce in un momento di guerra: forse è nato nel 1917, dopo che un soldato austriaco si è seduto all'ombra a mangiare una mela che aveva raccolto in una valle trentina. Parlando di mele, il loro odore lo riporta indietro, all'infanzia, alla zia Manetta, la quasi centenaria zia del nonno, che «metteva bucce dei pomi sopra la stufa di cotto del tinello e profumava così gli inverni della nostra giovinezza». ⁶²

Alcuni di questi alberi fanno attendere la primavera con ansia. Mario trepida per il risveglio del noce, «sempre l'ultimo a buttare le foglie: il colore verde-bruno appare sempre dopo il verde-lacca del maggiociondolo». ⁶³ Anche i ciliegi si fanno attendere, con il loro scoppio di fiori bianchi: «Forse può sembrare ridicolo che un uomo della mia età, con tutte le cose che stanno accadendo, si soffermi a trepidare per i ciliegi in attesa della fioritura» afferma Mario. ⁶⁴ I ciliegi di cui parla sono alberi importanti nella poetica dello scrittore, che appartengono tanto al prato quanto alla pagina, come afferma egli stesso: «Ho voluto tre ciliegi domestici e polloni di marasco selvatico e in un mio racconto ho voluto scrivere di un ciliegio selvatico cresciuto sul tetto di paglia di una povera casa di montagna». ⁶⁵ Anche nel romanzo *Storia di Tönle*, il ciliegio traccia i confini del mondo domestico e accende la nostalgia del protagonista,

⁵⁹ Ivi, p. 38.

⁶⁰ Ivi, p. 42.

⁶¹ Secondo Luchetta, il melo è «contemporaneamente luogo e tempo» (p. 47). «I luoghi dei meli sono luoghi di relazione dove è stabilita la continuità tra luogo e tempo e dove materialità, significato e pratiche si intrecciano per costruire senso che parte dall'albero e arriva all'umano (p. 48). S. LUCHETTA, *Dalla baita al ciliegio. La montagna nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, Milano, Mimesis, 2021.

⁶² *Arboreto*, cit., p. 48.

⁶³ Ivi, p. 65.

⁶⁴ Ivi, p. 85.

⁶⁵ Ivi, p. 87.

un emigrante e contrabbandiere in continua fuga da casa. Al punto che quando Tönle scopre che sia il ciliegio che il tetto non ci sono più, si lascia morire. Sara Lucchetta commenta: «Non si tratta semplicemente di un'allegoria... la materialità, la corporalità dell'albero ha un ruolo cruciale nella definizione di ciò che è casa». ⁶⁶

Finisce così questa passeggiata tra gli spazi vissuti del quotidiano di uno scrittore sensibile alle cose e alle piante, che arreda la sua casa con un mondo di storie e per cui ogni oggetto nasconde un senso e un racconto. Allontanarsi da quella casa rosa, oggi che lo scrittore non vive più lì, fa avvertire il peso dell'assenza. Povero è l'Altopiano senza la sua voce. La casa giace silenziosa, priva di quello spirito protettore della vita delle montagne. Basta voltarsi indietro però per scorgere le fronde degli alberi da lui piantati e magari sentirli frusciare le loro storie.



Fig. 1. L'erbario di foglie raccolte dall'arboreto di Mario (estate 2025).

BREVE NOTA DI DONATELLA CAPRIOGGIO, PSICOLOGA DELL'ARCHITETTURA

Abitar-sì. Ilaria Serra ci restituisce la grandezza di un uomo attraverso la narrazione della sua fatica: la fatica di ricostruire la propria anima ricostruendo la propria casa. Ogni spazio diventa simbolo, ogni gesto un atto di rinascita. Tutto comincia da quella soglia – luogo sospeso e decisivo – dove si sceglie se restare nel passato o attraversare il dolore per iniziare una nuova av-

⁶⁶ Ivi, p. 46.

ventura. Il camminare tra i boschi non è soltanto ricerca di legna, ma ricerca di sé: un andare interiore che accompagna ogni costruzione esterna. Perché abitare, in fondo, è sempre un gesto esistenziale. È un “abitarsi”: chiedersi prima di tutto se si vuole vivere, se si è capaci di costruire, e come farlo. Quali fondamenti, quali intenzioni porre. In quella casa e attorno a quella casa si avverte la presenza della sicurezza, ma anche della tenerezza: un calore che lenisce, un riparo che consola. Nel saggio entriamo così nell’anima di Rigoni Stern, e comprendiamo come ogni spazio corrisponda a una parte del corpo, a un pensiero, a un bisogno essenziale. È una rivelazione luminosa, un’indicazione profonda per la comprensione dell’uomo, un insegnamento discreto e potente per ciascuno di noi.

BIBLIOGRAFIA

- M. H. ANGELINI, *Contro il dolore la difesa del ricordo*, in *Rigoni Stern 100. Sui passi di Mario, 1921–2021. Luoghi, vita e libri*, Vicenza, Athesis, supplemento speciale de Il Giornale di Vicenza, 2021, pp. 58–59.
- L. BALDIN, *Mario Rigoni Stern e l’Altopiano: riflessioni sulla percezione del paesaggio*, in *Finnegans*, 22 (2012), pp. 54–56.
- G. P. BRUNETTA, *Mario Rigoni Stern*, in *Belfagor*, 64, no. 1 (2009): 53–70.
- P. COGNETTI, *Introduzione*, in *Mario Rigoni Stern, Il bosco degli urogalli*, Torino, Einaudi, 2022.
- P. COGNETTI, *Introduzione*, in *Mario Rigoni Stern, Arboreto salvatico*, Torino, Einaudi, 1991.
- S. CORSINI, *Nella sua casa così calda ero come nel centro del mondo*, in *Rigoni Stern 100. Sui passi di Mario, 1921–2021. Luoghi, vita e libri*, Vicenza, Athesis, supplemento speciale de Il Giornale di Vicenza, 2021, pp. 80–81.
- P. COSTA, *A Room of Nature’s Own: Mario Rigoni Stern’s Household between Mind and Meadow*, in *Annali di Studi Religiosi* 24 (2023), pp. 69–76.
- B. DE MARZI, *Le campane, gli amici e Katiuscia*, in *Rigoni Stern 100. Sui passi di Mario, 1921–2021. Luoghi, vita e libri*, Vicenza, Athesis, 2021, pp. 30–31.
- G. FERRONI, *Natura vicina e lontana. Umanesimo e ambiente dagli antichi greci all’intelligenza artificiale*, Milano, La Nave di Teseo, 2024.
- M. ISNENGGHI, *Un contastorie: il Mario*, in *Finnegans* 22 (2012), p. 13.
- S. LUCHETTA, *Dalla baita al ciliegio. La montagna nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, Milano, Mimesis, 2021.
- G. MILANI, *Storia di Mario. Mario Rigoni Stern e il suo mondo*, Massa, Transeuropa Edizioni, 2008.
- L. POLATO, *La ‘memoria di Rigoni Stern*, in *Studi Novecenteschi* 27, no. 60 (2000), pp. 385–398.
- F. PORTINARI, «L’uomo che sapeva parlare alle api e al gallo cedrone», in *Finnegans*, 22 (2012), pp. 37–38.
- M. RIGONI STERN, *Il bosco degli urogalli*, Torino, Einaudi, 1962.
- M. RIGONI STERN, *Arboreto salvatico*, Torino, Einaudi, 1991.
- M. RIGONI STERN, *Le stagioni di Giacomo*, Torino, Einaudi, 1997.
- M. RIGONI STERN, *Amore di confine*, Torino, Einaudi, 2002.
- M. RIGONI STERN, *Uomini, boschi e api*, Torino, Einaudi, 1980.

- M. RIGONI STERN, F. SIDDEL, *'Sette Volte Bosco, Sette Volte Prato': An Interview with Mario Rigoni Stern*, in MLN 113, no. 1 (1998), pp. 231–243.
- A. SALSA, *Il genius loci dell'altipiano che fa parlare le cose mute*, in Il Giornale di Vicenza, in *Rigoni Stern 100. Sui passi di Mario, 1921–2021. Luoghi, vita e libri*, 2021, pp. 72-73.
- M. VAROTTO, S. LUCHETTA, *Cartografie letterarie: i nomi di luogo nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, in Bollettino della Società Geografica Italiana (Serie XIII, vol. VII), Roma, 2014, pp. 145–163.
- M. VELADIANO, *Ci ha insegnato che negli alberi abita la salvezza dell'uomo*, in *Rigoni Stern 100. Sui passi di Mario, 1921–2021. Luoghi, vita e libri*, Vicenza, Athesis, 2021, pp. 24-25.
- D. ZOVÌ, *Era in dialogo con la natura, sapeva tutto, anche di patate*, in *Rigoni Stern 100. Sui passi di Mario, 1921–2021. Luoghi, vita e libri*, Vicenza, Athesis, 2021, pp. 32–33.

Le scalinate di Pittsburg e la poesia di Paola Corso¹

di Ilaria Serra

Stesa su profonde pieghe terrestri formate dalla confluenza di tre grandi fiumi – l’Allegheny, il Monongahela e l’Ohio – la città di Pittsburgh presenta una straordinaria conformazione geografica fatta di stratificazioni. L’intensa urbanizzazione dell’inizio del secolo scorso rese necessarie soluzioni architettoniche inventive per correggere le asperitudini del terreno. Vennero costruite circa settecento scalinate pubbliche che permettevano ai residenti di percorrere i ripidi pendii della città. Erano utilizzate principalmente dagli operai le cui abitazioni erano sulle colline e che si recavano ogni giorno al lavoro negli stabilimenti giù lungo il fiume. Secondo il censimento del Dipartimento di Pianificazione Urbana, Pittsburgh oggi conta più gradini pubblici di qualsiasi altra città del paese: un totale di 44.645 scalini si stendono su lunghezza orizzontale di 23 miglia. Presi insieme, formano una scalinata verticale di quattro miglia e mezzo.²

Quest’architettura non può che sorprendere: le scalinate hanno nomi, segnaletica e persino numeri civici. Appaiono inaspettate alla fine di una strada e, per molti residenti, rappresentano elementi emblematici dell’identità locale e “fonte di felicità”.³ Un articolo del giornalista Ernie Pyle del 1937 osservava con umorismo che la città «sembra essere stata progettata da una capra di montagna». Quest’iperbole cattura l’eccentricità topografica della città e anche il suo fascino poetico.⁴ Forse è una coincidenza che fa sorridere, ma pochi possono apprezzare questa risonanza di suggestioni più pienamente di Paola

-
- 1 Contributo nato dalle discussioni del gruppo di lavoro “I luoghi della poesia”, al Convegno della Canadian Association for Italian Studies (CAIS), tenutosi online (7–8 giugno 2025) e a Bologna (9–11 giugno 2025).
 - 2 City of Pittsburgh, Pittsburgh Citywide Steps Assessment (maggio 2018), online. URL: <https://www.pittsburghpa.gov/files/assets/city/v/1/domi/documents/23470_pittsburgh_citywide_steps_assessment.pdf>.
 - 3 B. REGAN, T. FABIAN, *The Steps of Pittsburgh: Portrait of a City*, Pittsburgh, Local History Company, 2000, p. 5.
 - 4 I gradini sono stati paragonati a ponti che collegano villaggi isolati: andare da uno all’altro richiede 5 minuti a piedi ma 2 ore in macchina. Sono stati paragonati a luoghi magici come Diagon Alley di Harry Potter o i disegni di Escher. Sono stati descritti come un luogo di profondo silenzio (Lee Ann Draud, storica e fotografa, dice: «È semplicemente un posto davvero tranquillo – potresti sederti lì e contemplare il mondo sui gradini») o come un luogo giocoso di scoperte (si veda video di Dean Bog [Bogdanovic] *The Best Urban Hiking City is Pittsburgh* su YouTube).

Corso, poetessa e discendente da una famiglia di antichi pastori calabresi, allevatori di capre.

Nata a Pittsburgh, la poetessa Paola Corso è scrittrice di narrativa, fotografa e attivista. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui la New York Foundation for the Arts Poetry Fellowship e lo Sherwood Anderson Fiction Award. Corso si divide tra la sua città nativa di Pittsburgh e New York City, dove insegna presso il Dipartimento di Lingue e Letterature del Touro College. È autrice di diverse raccolte di poesie, opere di narrativa e memorialistica. Come attivista, ha partecipato a una serie di progetti tra cui *Steppin Stanzas*, un collettivo da lei co-fondato, in cui artisti locali collaborano per organizzare eventi incentrati proprio sulle scalinate pubbliche di Pittsburgh.

Questo articolo ha un approccio originale che deriva dalla mia ricerca sulla dimensione *geometaforica* del territorio fisico. Accompagna il lettore in una passeggiata virtuale su alcune di queste iconiche scalinate per interpretarle secondo uno sguardo poetico. Il filtro sono i versi della raccolta *Vertical Bridges: Poems and Photographs of City Steps* che Paola Corso pubblica nel 2020. La collezione a sua volta crea una geografia stratificata che collega passato e presente, interiorità ed esteriorità, storia familiare e vita contemporanea.

Metafore poetiche come le pietre e la luce, i gradini e il respiro, l'ascesa e la fatica illuminano la sua peculiare esperienza della città ma anche la sua identità italoamericana. I gradini fisici – nella loro paradossale presenza in città – diventano *geometafore*, ovvero metafore legate strettamente al territorio che definiscono un'identità sviluppata su molteplici livelli e segnata dall'immigrazione. Come gli emigranti, operai siderurgici o scalpellini, dovettero adattare la loro vita a un terreno metaforicamente irregolare, così la poesia cerca di allacciare rapporti dimenticati. Come l'ambiente urbano vive una specie di sforzo concertato per collegare l'alto e il basso e colmare le lacune, così la poesia diventa strumento per tracciare connessioni, trovare un equilibrio e raddrizzare una contorta storia personale e collettiva.

LE SCALE DI PITTSBURGH COME GEOMETAFORA

Questo saggio si riferisce a luoghi specifici, rintracciabili sulla mappa cittadina, che sono parte integrante dell'interpretazione geometaforica. La geometafora è una figura retorica di recente apparizione nel mio lavoro: un tipo di correlativo oggettivo spaziale in grado di generare significati astratti o poetici, ma fortemente radicato in specifiche coordinate geografiche.⁵ Questo articolo individua specifici luoghi sulla superficie terrestre e li descrive come soglie verso un invisibile mondo poetico. La geometafora si inserisce nel campo della geografia letteraria, come un costrutto critico che designa una caratteristica

5 Ho sperimentato questa figura retorica in diversi contesti e applicata a differenti aree del mondo e della letteratura. Vedi la pagina web Mary Oliver Literary Park/Parco Letterario e altri articoli recenti.

materiale del paesaggio per caricarla di potenziali simbolici, traducendo così la forma spaziale in intuizione metaforica. Attraverso quella che può essere descritta come una “doppia visione” poetica – una modalità percettiva che coglie sia la presenza fisica del luogo sia la sua risonanza immaginativa – il paesaggio diventa multistrificato e semanticamente denso. In pratica, la geometrofora offre un possibile altro modo di guardare il mondo reale. Il geografo Giuseppe Dematteis invoca una nuova interpretazione dello spazio geografico che vada oltre il desiderio di possesso e di dominio sul territorio disegnato nelle carte. Egli invita a superare l’interpretazione dominatrice, coloniale, dello spazio:

E poi, se comunque la geografia è metafora, perché dovremmo limitarci alle metafore della dominazione, proprie della geografia normale? L’operatore spaziale ne consente una molteplicità. Ci sono innumerevoli tipi di spazi (metrici e non); innumerevoli categorie, forme, reti, trame, contesti spaziali; innumerevoli cose da dire, aspetti della realtà da rappresentare, senza mai esaurirla. È ridicola la pretesa di volerla per forza ingabbiare in un’unica metrica, di dare valore assoluto alle regole dell’astrazione con cui descriviamo la Terra. Sapremo sempre poco di essa, fino a che continueremo a descrivere il letto di Procuste su cui l’abbiamo stesa.⁶

Dematteis auspica un modo creativo di descrivere il mondo, in cui le metafore acquisiscano significati generativi e inaspettati attraverso le parole. La sua proposta apre le porte della geografia alla poesia:

Credo invece che ai più piacerebbe una geografia che usa la metafora come dolce inganno per fare incontrare tra loro i bisogni umani e le condizioni che la Terra ci offre, per avvicinare le parole alle cose, avviando un dialogo che si può dire poetico, nel senso realistico di *poièsis*.⁷

In questo senso, il mondo fisico può essere visto e descritto come più di una semplice raccolta di forme architettoniche, ma come una *geografia umana*, una topografia vissuta e continuamente rifratta attraverso l’interpretazione poetica. La geometrofora abita quello spazio intermedio tra la parola e il mondo, che la critica di geografia letteraria Sheila Hones ha definito come il *territorio dell’interspazialità*, una zona fluida e relazionale in cui lo spazio e la let-

6 G. DEMATTEIS, *Le metafore della terra: la geografia umana tra mito e scienza*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 164.

7 ID., p. 165.

teratura si costituiscono reciprocamente, modellandosi e lasciandosi modellare.

In sintesi, ogni scalinata di Pittsburgh mantiene la sua integrità materiale come elemento dell'ambiente fisico, ma allo stesso tempo, attraverso la lente dell'opera poetica di Paola Corso in questo caso, acquisisce una dimensione metaforica che la complica e l'arricchisce il significato.

Partiamo da un esempio concreto tratto dal paesaggio della Pennsylvania con questa panoramica della riva del fiume dalle alture di Pittsburgh (Fig. 1).



Fig. 1. Crediti: <https://positivelypittsburgh.com/pittsburghs-city-steps/>

In questa immagine si percepisce un paesaggio urbano apparentemente ordinario – una complessa rete di strade che si intersecano – ma, a livello metaforico, si possono anche riconoscere tre distinte traiettorie dell'esperienza umana. Il ponte suggerisce il dominio sulla natura. La strada incarna il ritmo e il dinamismo della vita moderna. Le scale... le scale sono qualcosa di completamente diverso. Evocano sorpresa e stupore per la loro singolarità architettonica, apparendo di punto in bianco nel bel mezzo di una città moderna. Occupano una dimensione intermedia, atemporale, diventando paradossali nel loro essere inaspettate.

Lette in controluce sulle parole di Paola Corso, queste scalinate diventano manifestazioni visibili e tangibili della sua poetica: collegamenti con il passato, luoghi privilegiati di rivelazione e catalizzatori di riflessione poetica. Già

di per sé, in generale, le scale costituiscono un simbolo universale. Come osserva la stessa Corso,

il linguaggio che circonda le scale e il modo in cui parliamo delle scale è estremamente simbolico – *ascesa, discesa, salita, gradino, livelli* – sono tutte parole associate al *viaggio*, al *progresso* e alla *crescita*, non solo in termini di atto fisico, ma anche in termini di connotazioni emotive e spirituali.⁸

La forza simbolica della scala è ancora più intensa quando essa appare come una bizzarra rivelazione all'interno di un paesaggio industriale, sconvolgendo l'ordine utilitaristico e introducendo un momento di meraviglia.

Paola Corso non è nuova all'uso di metafore geografiche. In una precedente raccolta, *Death by Renaissance. Poems and Photos* (2004), rende omaggio al padre che è riuscito a riscattare la sua identità di immigrato con grande determinazione. Sul letto di morte, Paola gli chiede quale sia stata la sua "via verso la salvezza" e lui le risponde cominciando a ricordare una passeggiata lungo il fiume.⁹ Il fiume sembra essere entrato a fare parte integrante delle vite dei cittadini di Pittsburgh. Esso è fonte di rinnovamento e trascendenza per Corso che, pur non nascondendone l'inquinamento e il degrado, ne rivendica l'importanza: «Ritorno all'immagine del fiume qui e in tutta la raccolta perché il fiume è un sanguigno dono di movimento a Pittsburgh. Mi ha spinto a scrivere questa poesia come portandomi nella corrente. Il flusso era il suo».¹⁰ Il movimento del fiume diventa tutt'uno con un'increspatura poetica e salvifica.

Anche nella conformazione generale della città, Corso individua una metafora per il suo modo di pensare. In un articolo dal bel titolo di *Grid for Grade* per il Pittsburgh Magazine, Corso riflette sull'influenza della geografia urbana sulla cognizione, facendo eco, senza saperlo, alle riflessioni di Italo Calvino. Scrivendo della sua città adottiva, Torino, Calvino suggeriva che la sua ordinata griglia stradale d'impianto romano invitasse al pensiero logico.¹¹

8 The Industrial Historian. *Stairway to Accessibility: The History and Symbolism of Stairs*. Medium, 4 ottobre 2019, <<https://medium.com/@theindustrialhistorian/stairway-to-accessibility-the-history-and-symbolism-of-stairs-cc446ceea5c1>>.

9 «La Corso in me dovette chiedere a mio padre, mentre stava morendo di cancro, del suo percorso nella vita, della sua via verso la salvezza. Mi disse che era una passeggiata lungo il fiume, passando davanti alla scuola dove da ragazzo italo-americano aveva imparato a parlare». P. CORSO, *Featured Poet: Paola Corso*, in *Italian Americana*, 22, 1, 2004, p. 65.

10 ID., p. 65.

11 «Se ammettiamo che il lavoro dello scrittore possa essere influenzato dall'ambiente in cui si compie, dagli elementi dello scenario circostante, allora dobbiamo riconoscere che Torino è la città ideale per lo scrivere. [...] Torino è una città che invita al rigore, alla linearità, allo stile. Invita alla logica, e attraverso la logica apre la via alla follia». I. CALVINO, *Eremita a Parigi*. Milano, Mondadori, 2010, p. 10.

Allo stesso modo, Corso interpreta la geografia delle città in cui ha vissuto – New York e Pittsburgh – come strutture che modellano il suo modo di intendere la vita. Dopo aver vissuto a New York per vent’anni prima di tornare nella sua città natale di Pittsburgh, Corso si ritrova a riflettere sulla differenza tra le due piante urbane: una piatta e orizzontale, l’altra stratificata e verticale. In *Grid for Grade* scrive: «da una metropoli di piazze e strade numerate a tre fiumi che formano un triangolo dorato e alle strade angolate tra di essi. Da una matrice piatta ai ripidi pendii delle valli e delle colline». ¹² E di queste due distinte geografie, è la seconda che ispira la poesia. Scrive Corso: «Navigare a Pittsburgh è una danza poetica. Una poesia capricciosa e lirica».

I contorni fisici della città – i suoi fiumi, le sue scale e le sue colline – diventano forze generative per il suo lavoro, che culmina nella raccolta *Vertical Bridges: Poems and Photographs of City Steps*, in cui le scale stesse fungono da strutture mentali sia letterali che metaforiche. Anzi, arrivano a essere un riflesso della sua stessa personalità, come afferma in una poesia che riprende il titolo dell’articolo sopracitato *Grid for Grade*: «il terreno di Pittsburgh corrisponde / agli alti e bassi del mio umore» (vv. 30-41, p. 130).

Nella sua recensione a *Vertical Bridges*, il critico Mark Spano sottolinea come il lavoro di Corso esplori il luogo come metafora. Riferendosi al fenomenologo francese Gaston Bachelard che affermava che “tutte le immagini grandi e semplici rivelano uno stato psichico”, Spano aggiunge la propria valutazione che risuona profondamente con l’idea di geometofora:

Corso has used real places to create meaning well beyond their function. In so doing, the author has evoked a beauty that is both authentic and resonant from the commonplace. The author takes the familiar edifices of gradient movement and transforms them into conveyances of emotion and memory. I loved this book because of the originality of its uses of staircases, ladders, etc. as repositories of meaning beyond the usual up and downs of poetic imagery.¹³

Corso ha utilizzato luoghi reali per creare un significato che va ben oltre la loro funzione. In questo modo, l’autore ha evocato una bellezza autentica e risonante a partire da un luogo comune. L’autore prende la familiare costruzione della gradinata e la trasforma in veicolo di emozioni e ricordi. Ho amato questo libro per l’originalità del suo uso dei gradini, delle scale a pioli, ecc.

12 P. CORSO, *Perspectives: Grid for Grade*, in Pittsburgh Magazine, 24 luglio 2018, online. URL: <<https://www.pittsburghmagazine.com/perspectives-grid-for-grade/>>.

13 M. SPANO, *Ovunque siamo. New Italian American Writing*, <<https://ovunquesiamoweb.com/spring-issue-2021/reviews/>>.

che diventano depositi di significato al di là dei soliti alti e bassi dell'immaginario poetico.

Diamo dunque inizio alla nostra passeggiata attraverso le scalinate fisiche e metaforiche di Pittsburgh, cominciando con il cambiare l'ottica ordinaria. Una passeggiata geometarica comporta l'abbandono del familiare per entrare nello straordinario. In altre parole: lasciare l'auto per entrare in una baudelairiana "foresta di simboli".¹⁴

ELLA STREET: UN CAMBIAMENTO DI ATTITUDINE

L'atto tipicamente americano di guidare in città è assolutamente particolare nella città di Pittsburgh dove la conformazione richiede frequenti cambi di ritmo. I residenti dicono che, apparendo all'improvviso, le scalinate costringono gli automobilisti a frenate brusche e repentine. Il vicedirettore del sistema di pronto soccorso di Pittsburgh, Ray DeMichiei, ricorda quando guidava le ambulanze nel 1975 e si trovava costretto a cercare deviazioni all'ultimo momento, con "i freni che stridevano davanti ai gradini".¹⁵ Di fronte a queste scalinate, è necessario lasciare l'auto e iniziare a scendere i gradini immersi nella natura. In altre parole, è necessario abbandonare la prosa della giornata ed entrare in una dimensione poetica di pensiero.

Corso esprime questa sovrapposizione tra camminare e pensare nella sua poesia *Impression*, dove i gradini diventano metafore dell'atto di riflettere. Fermarsi su un pianerottolo significa fermarsi su un pensiero, prima di cercarne un altro, durante una felice salita o una cupa discesa. Questa strofa descrive i momenti cruciali in cui *camminare* e *sentire* coincidono:

One day
I'm halfway
up in a peak

of thought.

What will
I see
when

Un giorno
mi trovo a metà
strada verso la vetta

di un pensiero.

Cosa
vedrò
quando

14 Mi riferisco al famoso poema di Charles Baudelaire *Correspondenze* (1857). C. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, tradotto in inglese da R. HOWARD, Boston, Godine Publisher, 2008, p. 25.

15 G. COSTA. *Cost a Battle for Officials Trying to Maintain Pittsburgh's City Steps*. in TribLIVE, 23 marzo 2014, <<https://archive.triblive.com/local/pittsburgh-alleggheny/cost-a-battle-for-officials-trying-to-maintain-pittsburghs-city-steps/>>.

I reach The top – light and giddy with altitude and attitude.	raggiungerò la cima – leggera e stordita dall'altitudine e dall'attitudine.
Another day I'm halfway down – the last leg	Un altro giorno sono a metà strada –
of a journey a finish line I dread Crossing.	l'ultima tappa di un viaggio un traguardo che temo
I step down. (vv. 9-29)	di attraversare. Comincio a scendere. ¹⁶

La domanda qui formulata – “Cosa vedrò?” – trova risposta sulla prossima rampa di scale.

DA ELLA STREET: PICCOLE RIVELAZIONI

Mentre insieme alla poetessa, continuiamo questo viaggio allontanandoci dall'auto parcheggiata, ci imbattiamo in una vista affascinante. I gradini che scendono da Ella Street sono immersi nella vegetazione. Le foglie scricchiolano sotto i nostri piedi, quando davanti a noi si apre... la sorpresa, lo spazio vuoto della possibilità.

Su questi gradini, piccole rivelazioni possono apparire come raggi di luce o finestre sull'infinito. La stessa Corso ammette questa possibile lettura metafisica dei gradini terreni quando, in un'intervista per il Pittsburgh City Paper, afferma: «C'è un aspetto spirituale come di una via verso un luogo più elevato che ci porta più vicini al cielo».¹⁷

16 P. CORSO, *Vertical Bridges: Poems and Photographs of City Steps*, Pittsburgh, Six Gallery Press, 2020, pp. 120-121.

17 R. BEHE. *Paola Corso's Vertical Bridges Pays Tribute to Pittsburgh's Beloved City Steps*, Pittsburgh City Paper, 16 dicembre 2020, <<https://www.pghcitypaper.com/arts-entertainment-2/paola-corsos-vertical-bridges-pays-tribute-to-pittsburghs-beloved-city-steps-18561395/>>.

Particolarmente toccante è la delicata poesia intitolata *Of Stone and Light* (Di pietra e di luce), qui citata nella sua interezza. La sua struttura, che ricorda un haiku, gioca sottilmente sia con la disposizione visiva del testo che con la sua forma architettonica sulla pagina. I versi tracciano un ponte tra il basso e l'alto, tra il fisico e lo spirituale, e traducono poeticamente la distanza tra il piede e l'anima. I due regni si incontrano in un punto intermedio, ma lì lo spazio rimane vuoto. Quello spazio bianco è un nulla pronto per essere riempito, ma è anche un punto di luce (il candore della pagina).

OF STONE AND LIGHT

My foot
steps

s
t
o
n
e

t
h
g
i
l

touches
My soul¹⁸

DI PIETRA E DI LUCE

Il mio piede
si posa

p
i
e
t
r
a

e
c
u
l

tocca
la mia anima

In questa poesia l'elevazione è sia fisica che spirituale. Tale movimento ascensionale non preclude un parallelo movimento di discesa nelle profondità del passato, come nella prossima scalinata. L'interazione tra il movimento ascendente e quello discendente sottolinea la duplice funzione delle scale come canale di trascendenza e come veicolo di memoria. Ancora una volta, l'immaginazione poetica è saldamente ancorata al terreno fisico e storico di Pittsburgh.

COAST AVENUE: PASSI ITALIANI

La prima volta che Paola Corso riconosce la forza poetica delle scale di Pittsburgh, parte da un'esperienza fisica: è un inciampare in una metafora. Un giorno, durante una passeggiata fuori dalla casa del nonno a Brackenridge, Corso si imbatte in un sentiero di pietre rotte, nascoste sotto un mucchio di fo-

18 P. CORSO, *Vertical Bridges*, p. 123.

glie che lascia intravedere i nomi semicancellati della fabbrica dove erano state modellate. In quei gradini, Corso riconosce un legame rimasto sepolto da anni.

Questi gradini erano stati costruiti per gli operai siderurgici come mio padre e mio nonno. ... È stata una vera rivelazione per me. Quello che avevo elaborato e interiorizzato a livello artistico, quel giorno l'ho riconosciuto come una cosa personale.¹⁹

Potrebbe essere stato in un posto come Coast Avenue. L'immagine qui sopra sembra alludere a un luogo come quello descritto da Corso: semisepolto dai rovi e dall'edera rampicante, questi gradini si fanno metafore di un passato perduto. I mattoni che spuntano a destra tra i ciuffi d'erba recano il nome della vecchia fabbrica. Ricordano gli antenati immigrati, il loro lavoro e la loro storia perduta.

Qui possiamo trovare la concretizzazione di uno dei temi principali di Corso: la forza dell'identità italoamericana che trapela dal tessuto urbano. Nella poesia *In Circles*, Paola Corso descrive questo traspirare del passato nel presente. Un incontro che può avvenire ancora una volta solo su un pianerottolo di scale.

I close my eyes and run my hand
[across
coarse concrete, its pebbles and
[pocks,
As if decoding a message.
Was this stairway
that once connected hill with
[valley
one my Sicilian grandfather
[built?

Was it one
that my father and grandfather
[climbed
to and from work as crane
[operators at the mill?
Could they imagine as they
[scaled them
in hard hats & steel-toe boots

Chiudo gli occhi e passo la
[mano sul
cemento ruvido, sui suoi ciottoli
[e sulle sue imperfezioni,
come decifrando un messaggio.
Era questa la scala
che un tempo collegava la
[collina alla valle
quella costruita dal mio nonno
[siciliano?

Era quella
che mio padre e mio nonno
[salivano
per andare e tornare dal lavoro
[alla gru nella fabbrica?
Potevano immaginare, mentre la
[salivano
con elmetti e stivali dai puntali
[in acciaio

19 R. BEHE, *Paola Corso's Vertical Bridges*.

these stairs that stood tall and
[erect

would keep over and die, buried
[under
a mound of leaves unearthed in
[the breeze?

By luck that I may find,
and gingerly walk on them in
[soft shoes,
stretching out my arms to keep
[balance,
rotating them to catch a passing
[wind
in circles. (verses 35-53)²⁰

che queste scale, alte e dritte

sarebbero rimaste lì morte,
[sepolte sotto
un cumulo di foglie dissotterrate
[dalla brezza?

Per fortuna posso trovarle io
e camminarci con cautela con le
mie scarpe morbide,
allungando le braccia per
[mantenere l'equilibrio,
ruotandole per catturare il vento
[che passa
girando. (versi 35-53)

Questa poesia segue il movimento del vento che “gira” perché collega il passato e il presente. Mentre sale le scale, Corso scopre i legami con i membri della famiglia che un tempo vissero e lavorarono in quegli stessi spazi. Sebbene percorressero le stesse scale, i loro movimenti erano diversi: tanto pesanti e gravosi i passi degli immigrati di un tempo, quanto leggeri e ariosi i suoi oggi. L’ultima strofa alleggerisce il tono tornando al presente: se un tempo le scale sopportavano il peso del lavoro quotidiano degli avi, ora vengono calpestate dalle morbide scarpe da tennis dalla nipote. Su quel pianerottolo, la poetessa si ferma e cerca di cogliere il vento del passato, sapendo che la storia è ciclica e che lo spirito degli avi potrebbe non essere lontano.

Il legame tra la comunità italiana di Pittsburgh e le sue scale è una realtà storica perché esse furono costruite in prima persona dagli emigranti e da loro furono percorse. Nel periodo di massimo splendore della grande migrazione, ondate di lavoratori non qualificati provenienti principalmente dal sud Italia, affluirono in una città in espansione come Pittsburgh, che offriva opportunità di lavoro nelle acciaierie, nelle miniere di carbone e nell’edilizia. Secondo lo storico Thomas Capozzoli, nel 1930 un abitante su sei di Pittsburgh era un immigrato e la maggior parte di loro proveniva dall’Italia, richiamati da migrazioni a catena dallo stesso paese o dalla stessa regione. Da Ellis Island, una ferrovia portava i nuovi arrivati verso la Pennsylvania occidentale, dove venivano assunti nelle fiorenti industrie siderurgiche e carbonifere della contea di Allegheny. I lavoratori immigrati utilizzavano queste scale come principale mezzo di trasporto pubblico per andare ogni giorno dalle loro case sulle colli-

20 P. CORSO, *Vertical Bridges*, pp. 115-117.

ne alla fabbrica nella valle e viceversa. Ella Street, ad esempio, attraversa il quartiere di Bloomfield considerato la Little Italy di Pittsburgh, per i suoi abitanti di origine abruzzese.

Non è raro vedere testimonianze della presenza italiana sulle scale della città stessa. Il quartiere Hays, per esempio, è una zona della città formata negli anni '20 grazie all'arrivo di immigrati provenienti dal paese campano di Controne, tutti impiegati presso le industrie Jones & Laughlin e US Steel Mills. Sulle scale che attraversano questo quartiere, rimane oggi una targa a ricordare un certo Carl "Gimp" Giampaolo (1915-2015) che visse lì per ben cento anni e si attivò nella difesa della sua comunità.²¹

Non solo gli italiani utilizzavano queste scale, ma furono anche tra i loro primi costruttori, soprattutto tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900. Tra loro era anche il nonno siciliano di Paola Corso, un muratore che la nipote ricorda per le dita grosse e i palmi induriti. Nella poesia *Vertical Bridges* (Ponti verticali) Corso rende omaggio a lui e agli altri antenati, ammettendo però la sua colpa di omissione nei confronti della protezione della loro memoria:

Steps my grandfather, a [stonemason from Sicily, built.	Gradini costruiti da mio nonno, un muratore siciliano.
Steps my Calabrian father [climbed to and from the steel [mill.	Gradini che il mio padre calabrese saliva e scendeva dall'acciaieria.

The more I saw, the more I [realized what I had overlooked [since	Più guardavo, più mi rendevo conto di ciò che avevo trascurato fin dalla mia
---	--

childhood, what had come to [draw my attention and why. [(verses 25-28) ²²	infanzia, di ciò che finalmente [ha attirato la mia attenzione e [del suo perché. (versi 25-28)
---	---

ST. THOMAS STREET: LE STRADE DEGLI IMMIGRATI

Trascurate sono anche alcune scalinate che corrono parallele alla strada e, dopo la costruzione di questa, sono diventate inutili e obsolete. Sembrano quasi simboleggiare tutte quelle storie di vita secondarie e dimenticate, svoltesi in sordina, parallelamente alla storia ufficiale. Quelle rimaste nei margini.

Succede nella Saint Thomas Street, ad esempio, dove la strada principale è affiancata non da una, ma da due scale separate. Questi percorsi sembrano esemplificare la coesistenza di storie e percorsi che si svolgono a ritmi diver-

21 La targa si vede nel video di Dean Bog. *The Best Urban Hiking City is... Pittsburgh?*, YouTube, online. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=WW8pDNZz2YI>>.

22 P. CORSO, *Vertical Bridges*, p. 114.

si. Sembrano la memoria visibile di una difficile integrazione che un tempo segnava la popolazione immigrata: la strada americana, liscia e asfaltata, è affiancata dai gradini più impegnativi dove arrancavano gli emigranti, tentando di crearsi una nuova vita. In alcuni casi, queste scale finiscono bruscamente in un vicolo cieco, quasi a ricordare antichi fallimenti e vecchie delusioni.

Paola Corso coglie questo valore metaforico in una poesia che dedica alla memoria del nonno, Antonio Calderone, *On the Way Up*, che riportiamo qui integralmente. La poesia è priva di qualsiasi tipo di punteggiatura, ad eccezione del punto finale, quasi a segnalare l'antico disorientamento dell'emigrante e la sua confusione mentale. La struttura visibile della poesia riflette la presenza fisica di quei gradini degradati.

ON THE WAY UP

As we climb these steps
look out on our city
ribbons of river
bridges arching their golden spines
duet of valley and hill

as we look out
to buildings
huddled together
a fountain pluming in the mist
an incline zippering up its track

remember the immigrant
who came here
his chisel and his mallet
to build these stairs
with concrete fists

remember him
on a steep hill
standing on tan edge
the width of his feet
the width of misstep and fall

standing with its pick
picking away at a glacier of rock
dirt up his nose

ON THE WAY UP

Mentre salite questi gradini
guardate la nostra città
i nastri dei fiumi
i ponti che inarcano i dorsi dorati
un duetto di valle e collina

mentre guardate
quegli edifici
ammassati
una fontana nella nebbia
una salita che si snoda

ricordate l'emigrante
qui giunto
con il suo scalpello e martello
per costruire queste scale
con pugni di cemento

ricordatelo
su una collina ripida
in piedi sul bordo dell'oscurità
la misura dei suoi piedi
la misura di un passo falso e di
[una caduta

in piedi con il suo piccone
scalpellava un ghiacciaio di roccia
sporco nel naso

dust in his eyes grit between his teeth	polvere negli occhi sabbia tra i denti
and down his neck	e dentro il collo
a foreman who brushes his topcoat	un caposquadra si spazzola il [soprabito
adjusts his pocket watch to time lunch	regola l'orologio da taschino per calcolare l'orario del pranzo
each step we take a step in the past our ancestors their uncertain futures we on steady ground	ogni passo che facciamo è un passo nel passato i nostri antenati il loro incerto futuro noi su un terreno stabile
each step, a step in the future new immigrants on the way up and for every step we take they take three one forward, one backward, one [waiting. ²³	ogni passo, un passo nel futuro nuovi immigrati anch'essi in salita e per ogni passo che facciamo noi loro ne fanno tre uno avanti, uno indietro, uno in [attesa.

In questa poesia i gradini si mostrano chiaramente come tratto d'unione tra oggi e ieri, ma anche, al contempo, mostrano il percorso differenziale che l'emigrante deve intraprendere per adattarsi a un nuovo terreno e a un nuovo stile di vita.

Le scale sono comunemente viste come simboli di ascesa sociale e Corso afferma: «Sono un simbolo politico, una gerarchia con i poveri in fondo e, in cima, i potenti».²⁴ Si pensi alla famosa scalinata di Rocky Balboa a Philadelphia, immortalata nel film *Rocky* del 1976 di John G. Avildsen, scritto e interpretato da Sylvester Stallone. Quella larga scalinata bianca è diventata il simbolo di riscatto sociale, della lotta per una difficile accettazione e americanizzazione. Dopo quel film, la scalinata ha smesso di essere semplicemente l'entrata del Philadelphia Art Museum ed è diventata icona di coraggio. Le scale di scale di Pittsburgh sono meno famose, ma non certo meno poetiche.

23 P. CORSO, *Vertical Bridges*, pp. 74-76.

24 R. BEHE, *Paola Corso's Vertical Bridges*.

CANTON AVENUE: GRADINI E LAVORO

A volte, le gradinate di Pittsburgh diventano così ripide che sono difficili da scalare. Canton Avenue, ad esempio, raggiunge la straordinaria pendenza del 37%. È una vertiginosa metafora spaziale dell'ascesa sociale e delle difficoltà affrontate da generazioni di emigranti: lavoratori non qualificati, il cui sforzo fisico ha plasmato sia il paesaggio della città che la sua identità collettiva.

Per Corso si tratta di una questione molto personale: il nonno calabrese era un gruista che per 47 lunghi anni ha sudato agli altoforni in un'acciaieria dell'Allegheny Ludlum nella zona di Brackenridge. Corso ci racconta che durante il suo ultimo turno di notte, i suoi figli hanno preso in prestito una Cadillac e lo hanno accompagnato a casa all'alba, così che non dovesse salire ancora una volta i gradini della collina. La poesia *A Cigarette Butt on a Landing* (Un mozzicone di sigaretta su un pianerottolo) commemora proprio questo episodio. Il nonno appare qui mentre intraprende una "nuova strada" che diventa il segno di una nuova vita.

Old-timers climbed steps before
[they were cool,
before they were the destination.
[They climbed

to church and school, to a
[haircut and soda pop.

And to a steel worker, steps
[were the route

to punch in and out, the route
he didn't want to take except on
[payday.

On my grandfather's last night
[shift
operating a crane before he
[retired,

my father and his brothers
[borrowed

I vecchi salivano le scale prima
[che diventassero di moda,
prima che diventassero una
[meta. Le salivano

per andare in chiesa e a scuola,
[dal barbiere e a prendere una
[bibita.

E per un operaio siderurgico, i
[gradini erano la strada

per timbrare il cartellino, la
[strada
che non avrebbe voluto
[percorrere se non nel giorno di
[paga.

Durante l'ultimo turno di notte
[di mio nonno
alla guida di una gru prima di
[andare in pensione,

mio padre e i suoi fratelli
[presero in prestito

a Cadillac and drove him home
[at sunrise.

una Cadillac e lo
[accompagnarono a casa all'alba.

He wasn't gonna climb up no
[stairs

Non avrebbe salito nessuna
[scala

on his last day of work after 47
[years

il suo ultimo giorno dopo 47
[anni di lavoro

in a sweat cabin above open fire.

passati sudando dentro una
[cabina sopra un fuoco aperto.

He came home to a pancake
[breakfast,
to maple syrup, strips of bacon,
[black coffee.

Tornò a casa e trovò una
[colazione a base di pancake,
sciropo d'acero, strisce di
[pancetta e caffè nero.

Home, an old destination.
[Home, a new route.
[(verses 15-30)²⁵

A casa, una vecchia destinazione.
[A casa, una nuova strada.

COAST AVENUE STEPS: GRADINI COME DIREZIONE

La stretta scalinata che taglia di netto la collina a Coast Avenue come una lama di coltello offre una vista suggestiva. Sembra assegnare con sicurezza un senso di orientamento e direzione spaziale. Nella poesia *On your fingertips*, Corso trasforma questa consapevolezza direzionale in una coscienza generazionale e identitaria che trasmette ai figli, depositari di un prezioso patrimonio. Qui i gradini come espressioni visive del percorso degli immigrati che fanno il luogo che lasciano e tengono di fronte il luogo da raggiungere. Queste scale sono il *corso* del destino, dice Paola Corso giocando con il significato del suo cognome.

I say to my sons: *Sono Corso*.
[*Siete Corso. Siamo Corso*.
We are the course, the main
[street, the boulevard, the parade
that passes by. We are New
[Yorkers, and I will boat you to
the Statue of Liberty and you
[will land. You'll trace the letters

of our name, curved and

Dico ai miei figli: *Sono Corso*.
[*Siete Corso. Siamo Corso*.
Siamo il corso, la strada
[principale, il viale, la parata
che passa. Siamo newyorkesi, e
[vi porterò in barca alla
Statua della Libertà e lì
[sbarcherete. Tracerete le
[lettere

del nostro nome, curve e

25 P. CORSO, *Vertical Bridges*, pp. 118-119.

[circular, winding like a hairpin
[turn
on the road to your grandfather's
[hill town.
The C, the O, the R, the S, and
[O. Your course rests
on your fingertips. Someday
[you'll know who you are
and what direction to take. Live
[your life. Live your name.

[circolari, sinuose come una
[curva a gomito
sulla strada che porta al paese
[collinare di vostro nonno.
La C, la O, la R, la S e la O. Il
[vostro percorso è
nelle vostre mani. Un giorno
[saprete chi siete
e quale direzione prendere.
[Vivete la vostra vita. Vivete il
[vostro nome.

[(verses 16-24)²⁶

HUNNEL STREET: I GRADINI COME STRUTTURA NARRATIVA

Su Hunnel Street, strada modesta, i gradini procedono con una serie di pianerottoli in salita. La poesia di Corso utilizza spesso versi che ricordano strutturalmente dei gradini fisici, ma anche nella prosa, il suo stile narrativo procede a gradini, un racconto alla volta. Corso è autrice di collezioni di racconti che procedono per salti narrativi, anche *Giovanna's 86 Circles: And Other Stories* (2007) e *Catina's Haircut* (2010) sono romanzi a gradini. Ogni racconto è un pianerottolo separato ma collegato agli altri, come l'architettura di una scala.

In queste opere in prosa, lo stile di Paola Corso è intriso di realismo magico. Anche qui le storie si strutturano attorno a una geografia immaginaria di salite e discese. In *The Rise and Fall of Antonio Del Negro*, il racconto di apertura di *Catina's Haircut*, Giorgio ha una visione a ogni gradino della scala che sale, ogni gradino è un'elevazione letterale e metaforica. In *St. Odo's Curse*, il secondo racconto, il movimento verticale è invertito: la caduta di Giorgio in una fenditura lo lascia ferito e paralizzato. Allo stesso modo, in *Hell and High Water*, una catastrofica frana spazza via la sua casa in un'unica ondata discendente. La raccolta si conclude con *Flash Light*, dove l'anziana Maria Ungaro, ora in un cortile di Pittsburgh, desidera vanamente di riunire i suoi vicini costruendo una terrazza di legno.

Il desiderio della signora Ungaro si riflette nella poetica della connessione che appartiene anche a Paola Corso, che cerca di unire le persone grazie al suo attivismo. L'idea dell'incontro si materializza nella convergenza delle due rampe all'angolo tra Osgood Street e Marsonia Street, che non sono solo resti di infrastrutture urbane, ma segni del desiderio umano di salire, muoversi e soprattutto incontrarsi.

26 P. CORSO, *Vertical Bridges*, p. 93.

OSGOOD E MARSONIA STEPS: UN PUNTO D'INCONTRO

L'attivismo di Paola Corso mira a costruire una comunità e a promuovere una solidarietà sociale andando oltre la pratica scrittoria. Pochi anni dopo il suo ritorno a Pittsburgh, mentre con i figli partecipava a una pulizia delle scalinate di Troy Hill, Paola Corso ebbe un flash. Lì, in piedi con un sacco della spazzatura in mano, visse un momento di “doppia visione” (il momento in cui il mondo fisico e visibile lascia lo spazio a uno metafisico e invisibile): «Ho visto un palcoscenico», ricorda Corso. «Non gradini, ma poltrone da teatro. Ho davvero pensato che fosse uno spazio per spettacoli, e ne avevamo 739 in tutta la città».²⁷

Questo momento di chiarezza ha portato alla co-fondazione dell'iniziativa artistica sociale dal nome evocativo, *Steppis' Stanzas*, insieme al poeta Andrew Edwards nel 2016. Il progetto ha riunito poeti, musicisti e ballerini, tra cui una danzatrice del ventre, in una serie di spettacoli sulle scale pubbliche di Pittsburgh.²⁸

In conclusione, tra poesia e performance, queste scalinate sono uscite dall'ambito fisico e geografico per trasformarsi in metafore e desideri realizzati. *Vertical Bridges: Poems and Photographs of City Steps* crea una geografia stratificata che collega passato e presente, interno ed esterno, storia familiare e vita contemporanea. Questo saggio ha tentato un'esplorazione parallela di poesie e strade, riconoscendo la coesistenza di pietre e luce, ascesa e discesa, lavoro e appartenenza – concetti incarnati in quegli strani gradini di Pittsburgh e reinterpretati attraverso la lente della poesia di Paola Corso.

27 R. BEHE, *Paola Corso's Vertical Bridges*.

28 Si veda il video *On the Way Up: City Steps, City Immigrants* narrato dalla stessa Paola Corso, che presenta l'evento South Side Slopes Neighborhood Association's 17th Annual Pittsburgh StepTrek, sabato 7 ottobre 2017, online. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=AIPuH6tH4-ws>>.

Memorie e rappresentazioni della casa di via dei Giornalisti di Gianni Toti di Silvia Moretti

A chiunque lo incontrasse Gianni Toti diceva: “vienimi a trovare in Via de Giornalisti 25”. Per molte generazioni di studiosi, artisti, studenti e appassionati, Via dei Giornalisti 25 è stata una parola sola. La casa e la prima opera di Gianni Toti. Il suo *habitat*.

Roma, quartiere Montemario, primo piano. Un appartamento dell'ordine dei giornalisti di circa 130 mq. Un salone, una cucina, uno studio, una camera. Corridoio, disimpegno e bagno. Ogni stanza tappezzata di dipinti di Marinka Dallos (e non solo), di manifesti, oggetti, disegni, libri, carta. Da quella casa che risuonava del ticchettio della macchina da scrivere e profumava di colori ad olio, il poeta, giornalista e videoartista Gianni Toti e la pittrice e traduttrice Marinka Dallos partivano e tornavano lasciandosi biglietti e messaggi. Gianni Toti in viaggio per il mondo, per il suo “pianetorottolo”. Marinka Dallos soprattutto nella sua Ungheria.

1969. Marinka Dallos ha iniziato a dipingere solo da qualche anno. Firma un dipinto che non ha niente a che vedere con l'immaginario folclorico ungherese che la renderà nota a livello internazionale come pittrice naïf, apprezzata, tra i tanti, da Cesare Zavattini. Intitola il dipinto: *Omaggio all'uomo scritto / Casa nostra*. In ungherese *Hommage az írott embernek / A mi házunk*.

L'uomo scritto è Gianni Toti, evidentemente, ma anche il titolo della prima raccolta poetica che Toti ha dato alle stampe per le edizioni Sciascia nel 1965. Il dipinto raffigura dunque Toti. Il profilo con la montatura pesante di occhiali è energia e pensiero, collocato sospeso all'interno del suo studio. Sugli scaffali a sinistra un'infilata di libri con i dorsi scritti a mano. Verificati uno ad uno, sono i titoli dei singoli componimenti delle prime due raccolte di Toti, l'*Uomo scritto* – appunto – e *Penultime dall'Al di qua* uscito per lo stesso editore nel 1969.

I titoli delle poesie non seguono perfettamente l'ordine dell'indice dei volumi. Qualche piccolo errore ortografico tradisce le origini ungheresi della pittrice. Eccoli così come compaiono nel dipinto nelle singole mensole, da sinistra a destra. Si indicano in corsivo i titoli della prima raccolta e in corsivo sottolineato i titoli della seconda.

[prima mensola dall'alto]

- *Le autoinvasioni*
- *Al disordine del giorno*
- *Le negazioni di*
- *Gli incidenti*
- *Panico implosioni*
- *NEC TU HORRESCE FUTUROS*
- *La bella confusione*
- *La storia della storia*
- *Fabile*
- *E i kuoni*
- *Di taglio*
- *Le spedizioni*
- *Il mercato e la banca*
- *Sbarco di mattina*
- *Indagine di mercato*
- *Partito preso*
- *L'altra fame¹*
- *Il minimo resistente*
- *Ossimoro*

[seconda mensola]

- *L'ascesi impura*
- *Le dimenticabili memorie*
- *Necrologio per la metafora*
- *Il vestito nudo*
- *L'umanificazione*
- *Teatrino privato²*
- *Candide endecasillabo*
- *Di un'altra guerraglia³*
- *La faccia senza*
- *Come un come*
- *La coscienza infelice*
- *Pubblicità per il futuro*
- *Questo quando*
- *Ut*

1 Titolo del romanzo di Toti che uscirà nel 1970 per Rizzoli.

2 Marinka scrive erroneamente *Treatrino privato*.

3 Marinka scrive erroneamente *Di un'altra guerraglia*.

- *Invito all'ascolto*
- *La X*
- *Domani non*
- *Il viaggiato*
- *L'autoritratto*
- *L'antiuomo*
- *Di un'altra pace*
- *Un amico*⁴
- *A proposito del futuro semplice*

[terza mensola]

- *Detto da dire*
- *Parva mater*
- *Il tempo liberato*
- *I lunghi oggi*
- *Homo videns*
- *Annuncio*⁵
- *Il futuro alla rovescia*
- *Terza natura*
- *Penultime dall'al di qua*⁶
- *L'uomo scritto*⁷
- *Dicibili non indicibili*
- *Poveresie infuturibili*
- *Ignorance – fiction*
- *La coscienza infelice*
- *Baikour*
- *Cinque regole irregolari*
- *La morte adulta*
- *Borborigmi*
- *Informazioni su un amico*⁸
- *Infrateatro*
- *Gli estremi*

4 Si riferisce alla poesia *A un amico impaziente di morire*.

5 Si riferisce alla poesia *Annuncio breve*.

6 Inteso come titolo della raccolta.

7 Inteso come titolo della raccolta.

8 Si riferisce alla poesia *Informazioni su un amico comune*.

[quarta mensola]

- *Riannuncio breve*
- *Felini*
- *Spensierando*
- *Pentagonia*
- *Egoperiferismo*
- *Ex-votato*
- *Chiarazione di*
- *Cronie*
- *Flonflon*
- *Scorso di*
- *Kappa-oh!*
- *Kok da bang*⁹
- *Spersonaggio*
- *Antroposcopia*
- *Significat*
- *Noluntas*
- *Fabile e*
- *Diario di Vallegrande*
- *La mutazione dei mutanti*
- *Gittata da a*
- *Ti dichiaro pace: smetti di morire*
- *Caffè cuba a tumba francese*
- *Un chè*
- *Ri-morte*
- *Morir-come*¹⁰
- *Slettera*
- *Le parti l'intero*
- *Sud-est*

[quinta mensola]

- *Disappunti per: risposta*¹¹
- *Think in*
- *Sul genere sul numero sul caso*
- *La seconda persona*
- *Safari da*

9 Si riferisce alla poesia *Kok da bang* (newsletter).

10 Si riferisce alla poesia *morir-come?*.

11 Si riferisce a *Disappunto per: risposta forse*.

- *e/spiando*
- *Archeo – futurologia*
- *Ri*
- *Ri-chiedendo la parola*
- *Aliter*
- *Meta-uomo uno*
- *Due sul futuro*
- *Balistica per mutamenti*
- *Cosmodramma nel cosmodromo*
- *Morte consueta del consueto amico*¹²
- *El hombre agonico*
- *Vivi senza*
- *Ojalà*
- *Cosmopitecantropodromi*

[sesta mensola]

- *La terza fame*
- *La colpa se*
- *Dieta lirica*
- *La morte utile*
- *Detestataria*
- *Morteggiatori*
- *Pop-poets*
- *Sinonimi minimi*¹³
- *Il gioco dei profeti appena uscito*
- *Poeta oeconomicus*
- *Tale un*
- *Altro tale un*
- *Poetica (ancora)*
- *Definizione neolirica*

Nelle mensole più basse, i grandi volumi rosso bordeaux raccolgono rilegati i fascicoli dei periodici con cui Toti collaborava: Lavoro, il rotocalco della Cgil, che aveva diretto dal 1952 al 1958; Vie Nuove, il settimanale per il quale dai primi anni Sessanta viaggiava come inviato speciale, realizzando inchieste e reportage, tra cui quello a Cuba nel 1964 dove conobbe Che Guevara; ma anche La Voce della Sicilia – di cui fu caporedattore nel 1947-48 e Gioventù

12 Marinka scrive erroneamente *Morta consueta*.

13 Marinka scrive *Sonini minimi* che è un verso della poesia *Sinonini minimi*.

Nuova, settimanale dei giovani comunisti dove avvenne il suo esordio giornalistico nel 1944. Quei periodici sono tutt'ora conservati nella Biblioteca Totiana in quel formato bordeaux. Alla parete del dipinto, un manifesto di Carte Segrete, il periodico trimestrale di lettere ed arti, noto ai più per il formato cartonato, che Toti aveva fondato nel 1967 con Domenico Javarone e che avrebbe codiretto fino all'inizio degli anni Ottanta. Poco sotto il manifesto che raffigura la Gioconda, si intravede un libro intitolato *L'altra fame*, il romanzo che Toti avrebbe fatto uscire per Rizzoli nel 1970. Poco più sotto ancora, in fila, alcuni degli autori del cuore di Toti: Mallarmé, Apollinaire, Verlaine, Voltaire, Rimbaud, Valéry, Baudelaire, De Nerval. L'opera pittorica documenta le produzioni di Toti, i suoi orientamenti culturali, ma anche la sua puntuale propensione ad archiviare e catalogare: Marinka raffigura pile di carta ordinate con talloncini descrittivi. Si tratta perlopiù di riviste. Di alcune si leggono i titoli in stampato maiuscolo: *Cuadernos*, *Dialogo*, *Observateur*, *Cinema*, *L'express*. Di altre si evince la geografia internazionale totiana, da Cuba al Vietnam, dagli Stati Uniti alla Cina. Una pila porta la dicitura "Inedito". La tela è uno straordinario iper-testo pop dove ogni oggetto è fonte e traccia per comporre la mappa reale e ideale di quello studio-mondo di Gianni Toti. Il suo "spensatoio", come lo chiamava, e come si legge anche nel dipinto in un piccolo cartiglio su fondo blu, in alto a destra. Il mobilio a scaffali con il piccolo *secretaire* chiuso, la colonna di cassetti, la scrivania, la poltrona e persino il telefono rosso sono arredi tutt'oggi in uso o conservati nel fondo Gianni Toti della Biblioteca Totiana. Anche la bussola, gli archi, i coltellini, il flauto di pan, il pupo, i vari ninnoli appesi alle pareti si trovano nel fondo degli oggetti di Gianni Toti. Lo stesso vale per i manifesti che ricoprono muri e soffitti.

Nel catalogo dell'opera pittorica di Marinka Dallos, uscito nel 2017 e in edizione aggiornata nel 2023, la storica dell'arte Mirjam Dénes ha analizzato e individuato gli originali di alcuni dei manifesti riprodotti da Marinka nel dipinto: il *Cristo Guerrillero*, manifesto del 1969 di Alfredo G. Rostgaard;¹⁴ il manifesto della rivolta studentesca parigina del 1968;¹⁵ e ancora il manifesto "*Dei padroni faccio: boom*";¹⁶ il manifesto di Karl Marx o quello del film *Der junge deutsche Film*,¹⁷ per citarne alcuni.

Marinka riproduce, non inventa. Lascia indizi e la sua firma. Tra le opere appese alle pareti, un suo dipinto di piccolo formato: Momenti di una conclusione del 1968, con il caratteristico fondo rosa, ed oggi conservato presso il Museo Nazionale delle Arti Naïves "Cesare Zavattini" a Luzzara. Un dipinto nel dipinto. Moltissimi anche i cartigli testuali, ciascuno dei quali andrebbe interrogato con le fonti archivistiche coeve. Sul pouf rosso in primo piano, le pa-

14 <<https://nmdigital.unm.edu/digital/collection/Norling/id/90/>>, erroneamente datato al 1982.

15 <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90184028>>.

16 <<https://www.loc.gov/item/2017649428/>>.

17 <<https://www.ebay.it/itm/115944374927>>.

gine aperte di un libro e il messaggio in stampato maiuscolo: “Andava a dormire in un letto tutto stampato”. Si tratta dell’ultimo verso di un componimento poetico della raccolta *Che c’è di nuovo?*, che ottenne il premio Prove Città di Rapallo nel 1962, pubblicata in seguito per la rivista Prove. Questi versi, come l’intera raccolta, sono un omaggio all’uomo scritto, poi ripubblicati con il titolo *L’uomo riscritto* nella prima raccolta omonima del 1965.

(L’UOMO RISCRITTO)

quando usciva di casa, al mattino, era ancora nudo
finché non comprava il giornale era nudo
poi si vestiva di carta stampata, e non era più nudo

se ne andava allora per la città coperto di notizie
con giacche d’orrore su camicie di dubbio
su canottiere incerte indosso a epidermidi lacerate

(il delitto dell’uomo il delitto della classe
il delitto della nazione o del sistema di nazioni
il delitto, forse, di tutto il pianeta)

e poi tornava a casa, denudato nuovamente
ma indossava subito la vestaglia
del giornale della sera

(con cinque omicidi e cinque discorsi sul progresso
tre suicidi e tre premi di bontà
settantacinque truffe e altrettante medaglie per gli anziani)

andava a dormire in un letto tutto stampato. ...

Tra un manifesto che inneggia il potere operaio, l’occupazione della tipografia romana Apollon, la rivoluzione di Cuba e una marcia novembrina contro la guerra in Vietnam, c’è un manifesto che cita Julio Cortázar, altro autore del cuore di Toti, che tradusse per primo, in italiano, le sue poesie, e poco sotto una denuncia sulla “necessità di un auto-rèclame”. Si legge:

L’autorèclame non è vana inutile o esagerata espressione di megalomania, ma bensì indispensabile necessità per far conoscere rapidamente al pubblico le proprie idee e creazioni. In qualunque campo della produzione al di fuori di quello dell’arte è permessa

e ammessa la più strepitosa r elame.   ora di finirla con il riconoscimento dell'artista dopo la morte.

Un messaggio, questo, le cui origini andrebbero individuate e che, inserito nel dipinto, parrebbe quasi giustificare celatamente l'intento promozionale del ritratto totiano. E se non bastasse, le piastrelle del salone, sono tessere di caratteri alfabetici. Ricomponendo le lettere si legge – senza punteggiatura: «Tu porterai in tavola tutto quello che hai di migliore e quando il giorno si inchin  alla notte arriv  portando il dubbio la sua barca una scrivania soltanto astratta e immobile», e nel quadrilatero a sinistra: «dove pensieri nudi».

La prima parte del messaggio   tratta dalla poesia (*Come un come*) de *L'uomo scritto*:

«chiudi quel rubinetto di sintagmi
hai capito? smettila con quei “come”
a forza di metafore non so pi 
che cosa sono, sono come un “come”»...

Risposta:

«tu porterai in tavola
tutto quello che hai di migliore...»

e quando il giorno si inchin  alla notte
arriv  portando

il dubbio.

Le cellule “la sua barca una scrivania / soltanto, astratta e immobile” e “dove pensieri nudi” sono tratti invece dalla poesia (*Antilogia*) della stessa raccolta.

Nel primi anni Settanta Michele Gandin, regista e documentarista, entrava nella casa di Via dei Giornalisti 25 per realizzare un ritratto di Marinka Dallos. Il breve film, di recente restituito alla filmografia del regista e di cui si conserva copia nella Biblioteca Totiana, iniziava dallo studio di Gianni Toti. Il giradischi in sottofondo. L'uomo scritto picchiava assorto i tasti della macchina da scrivere. Con un unico piano sequenza, la cinepresa arretrava fino ad uscire da quelle stanze e raggiungere, passando per il corridoio, il profilo e le mani di Marinka Dallos, intenta a dipingere una tela. Grazie a quel piano sequenza che indugia sui soffitti e le pareti si scoprono alcuni dei manifesti e degli oggetti raffigurati da Marinka nel dipinto di qualche anno prima: il piccolo pupazzo in

alto a destra e, verso il minuto 01.03, il manifesto di Che Guevara a fianco a quello giallo con i nomi di Toti e Fo e poi ancora il manifesto di Dr. Jekyll. Al min. 01.25, invece, già nel corridoio, ecco comparire il ritratto di Kafka, conferma della riproduzione realistica degli oggetti da parte della pittrice e segnale della mobilità nel tempo di quelle pareti di carta.¹⁸

Nel 1972-1973 anche il fotografo Gianni Berengo Gardin bussava a quella porta. Doveva realizzare ritratti dei pittori naïf nelle loro case per catalogo Bollaffi dei naïfs italiani. Ritraeva Gianni Toti e Marinka insieme, nello studio. Il loro abbraccio in un elegantissimo bianco e nero tra le pareti di carta, insieme a scatti solo di Marinka – il soggetto del reportage era lei – nel salone di casa, un po' sala da pranzo, un po' salotto, dove abitualmente dipingeva.

Tra i filmati amatoriali della coppia – un piccolo fondo di bobine in 8 e 16 mm digitalizzato nel 2012 da Home Movies – Archivio Nazionale del film di famiglia – solo pochi metri di pellicola sono girati nella casa di Via dei Giornalisti. Si tratta di immagini scure, sottoesposte. Si intravede la sagoma di Gianni Toti che cammina in uno studio ancora disadorno. Pochi sono anche gli scatti fotografici realizzati dalla coppia dentro casa. Solo uno mostra l'arcata dello studio, ancora intonsa, con Gianni Toti in vestaglia: anche questo, forse, un ritratto dell'uomo scritto con la vestaglia di giornali? Solo con il passare degli anni, quella casa è diventata set di videoritratti di Gianni Toti – pensiamo a *Planetoti Notes* di Sandra Lischi ultimato nel 1997 – ma anche di foto del poetronico che, muovendosi meno, amava ricevere visite di artisti, collaboratori, studiosi e giovani studenti in Via dei Giornalisti.

Alla morte di Gianni Toti, avvenuta a inizio gennaio 2007, quella casa-installazione, che sollecitava a compiere continui viaggi mentali – così come amava suggerire Gianni Toti citando *Viaggio intorno alla mia camera* di Xavier De Maistre, è stata fotografata centimetro dopo centimetro e riallestita in un nuovo domicilio presso via Ofanto 18. Le fotografie, volute fortemente da Pia Abelli Toti, compagna di Gianni Toti dalla metà degli anni Novanta, e realizzate da Paolo Gherardi e Giulio Squillacciotti, hanno permesso di cristallizzare l'istante di quella casa, nonostante negli ultimi mesi di vita non fosse più il domicilio di Gianni Toti. Dopo la morte di Marinka Dallos, avvenuta nel dicembre 1992, Toti amava allontanarsi da quelle stanze dove i ricordi sembravano soffocarlo. Sulla porta di casa, aveva iniziato a incollare i necrologi che faceva pubblicare mese dopo mese, in suo ricordo. Le foto di Gherardi e Squillacciotti censiscono una geografia, emotiva e fattuale, straordinaria agli occhi del ricercatore. Proprio in quelle foto si ritrova il manifesto giallo al soffitto che documenta la conduzione di un dibattito di Toti insieme a Dario Fo: *Politica dello spettacolo – Partecipazione o contestazione*. Oppure il manifesto *Notre lutte continue e Revolution essentielle* e dettagli di altri che dimo-

18 <<https://www.youtube.com/watch?v=sZV7wCdq3WY>>, link consultato in data 29/09/2025.

strano la riproduzione esatta e particolareggiata di quanto effettivamente si trovava in quelle stanze nel 1969. Le foto, così come il dipinto *Omaggio all'uomo scritto* mettono in scena, come bozzetti vitalissimi, quel patrimonio di manifesti, brochure, oggetti, dipinti, libri che costituiscono oggi il patrimonio, ordinato ma non ancora interamente inventariato, degli Archivi di Gianni Toti e di Marinka Dallos, prima custoditi da La Casa Totiana in via Ofanto 18 e dal 2022 dalla Biblioteca Totiana ad Alatri.

Nota finale: Nel 2024 – in occasione del centenario di Gianni Toti – la Biblioteca Totiana ha organizzato una piccola mostra dal titolo *Habitat Gianni Toti. Dalla casa di Via dei Giornalisti 25 alla Biblioteca Totiana* (a cura di Pia Abelli Toti e Silvia Moretti) per raccontare – attraverso fonti visive e audiovisive – la storia della casa-mondo di Gianni Toti e Marinka Dallos.

BIBLIOGRAFIA

- M. DALLOS, *Opera pittorica*, a cura di M. DÉNES, Alatri, Edizioni Gottifredo, 2023.
A. RÉNYI, *Marinka Dallos traduttrice e pittrice italo-ungherese*, Torino, Golem Edizioni, 2024.
T. TARQUINI, *L'apprendistato al giornalismo del "giovane" Gianni Toti* in *collettiva.it*
G. TOTI, *Che c'è di nuovo*, Rapallo, edizione Premio Prove Città di Rapallo, 1962.
G. TOTI, *L'uomo scritto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1965.
G. TOTI, *Penultime dall'al di qua*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1969.
G. TOTI, *Opera poetica 1*, a cura di F. MUZZIOLI e D. POLETTI, Viareggio, dia•foria, 2025.

Cartographies of Sound: Emilio Villa and the Sonic Landscape of the Brazilian Forest¹

di Sara Massafra

INTRODUCTION

Emilio Villa (1914-2003) – Italian poet, translator, philologist, and visual artist – was one of the most radical and visionary figures of 20th-century literature. He was a polyglot and polymath who wrote in Italian, Latin, French, Greek, and many Semitic languages, weaving together etymological layers with a postmodern and ancient sensibility. His work defies classification, since it encompasses a variety of fields and media, such as critical essays, visual art, poetry, and translation. Villa’s radical examination of language as a living being – a sensual and historical body that is prone to mutation, fragmentation, and renewal – rather than just as a means of expression is what ties this diverse corpus together.² Villa’s brief but influential experience in Brazil (1951-1952) stands out as a moment of profound change among the many crucial moments in his career. The move away from purely visual or logocentric modes of composition toward a poetics based on sound, breath, rhythm, and acoustic resonance was sparked by Villa’s exposure to the linguistic and environmental diversity of Brazil. In his poetic work, language becomes performative, embodied, and ecological rather than a transparent system of signs or representations.

This paper approaches Emilio Villa’s poetic work through the lens of ecosemiotics, paying particular attention to theories of soundscape and sonic mapping. Ecosemiotics offers a valuable conceptual framework for analyzing how sign processes structure and transform physical environments. Emerging from biosemiotic thought, this branch of semiotics explores how ecological relationships are constituted not solely through biological or spatial mechanisms, but also through communication and sign activity.³ It emphasizes how both human and nonhuman organisms perceive, categorize, and interact with their environments, making landscapes and ecosystems dynamic semiotic sys-

-
- 1 Contributo nato dalle discussioni del gruppo di lavoro “I luoghi della poesia”, al Convegno della Canadian Association for Italian Studies (CAIS) tenutosi online (7–8 giugno 2025) e a Bologna (9–11 giugno 2025).
 - 2 A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, collana Ricerche e studi villiani, Milano, Mimesis, 2016, pp. 9-12.
 - 3 N. WINFRIED, *Ecosemiotics and the semiotics of nature*, in *Sign System Studies*, 29 (1), 2001, pp. 71-81, online. URL: <<http://dx.doi.org/10.12697/SSS.2001.29.1.06>>.

tems shaped by interspecies relations, cultural mediation, and material affordances.⁴ Considering this theoretical context, Emilio Villa's poetry can be understood as an experiment in sonic cartography – an epistemological alternative to traditional, visually dominated mappings of space. Rather than relying on coordinates, symbols, or lines, Villa reimagines spatiality through acoustic textures, syllabic rhythms, and phonemic interference. His Brazilian *corpus* in particular becomes a resonant topology in which sound, geography, and language are inextricably entangled. The poem, no longer a descriptive object, becomes a reverberating field – an echoic landscape that listens rather than sees, enacting space through vibration, breath, and sonic presence. This paper contends that Villa's Brazilian writings represent a 'phonotextual ecology' – a poetics where meaning is produced by the materiality of sound and where the textures of the landscape are conveyed through poetical utterances' cadences and interruptions.

Jean-Luc Nancy's idea of listening as an ontological mode «to be listening is to be straining toward a possible meaning, and consequently, toward the world»,⁵ – in Villa's poetry resonates with this conceptualization of sound as a force that creates the world. This relational dynamic is triggered by Villa's work in Brazil, which positions poetry as an act of listening – a sensitivity to the rich, auditory ecologies of urban and natural settings. In this perspective, Villa not only pushes the limits of poetic form, but also reimagines the senses that allow us to perceive the world.

BRAZIL AS SONIC AND MYTHIC ORIGIN

Emilio Villa lived in Brazil for less than two years, from late 1950 to mid-1952, but the impact of this brief stay on his poetic and artistic development was significant and long-lasting. For Villa, Brazil became a place of mythic reconfiguration and creative renewal rather than just a geographical diversion in his artistic itinerary. Before leaving Italy, he had already started to envision Brazil as a conceptual force that could revitalize tired poetic forms and allow for a more radical interaction with language, space, and sound. In this way, Villa's Brazil serves more as an origin myth for a novel form of poetic and sonic ontology than as a real-world referent. Villa's correspondence with Pietro Maria Bardi, the renowned Italian critic and the director of the Museu de Arte de São Paulo (MASP) at the time, is an early example of this mythopoetic projection of Brazil. In letters written between 1950 and 1951, Villa describes a creative and imaginative project aimed at integrating sonic technology with urban and natural settings. Villa's Brazil functions as both an external location and a conceptual laboratory, serving as a forerunner to the

4 T. MARAN, K. KULL, *Ecosemiotic main principles and current developments*, in *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 96 (1), pp. 41-50, p. 41.

5 J. NANCY, *Listening*, trans. C. MANDELL, New York, Fordham University Press, 2007, p. 6.

field recordings, soundwalks, and audio cartographies that would later play a key role in the experimental practices of sound art in the late 20th century.

Crucially, Villa also imagined Brazil as a place of linguistic experimentation and cultural hybridity. Here his vision met, albeit subtly, with the *antropofágico* (cannibalistic) poetics of the Brazilian Concrete poets, particularly Haroldo de Campos. Oswald de Andrade had previously described a method of cultural production based on the symbolic consumption and modification of foreign influences in the *Manifesto Antropófago* (1928), transforming European high culture into the foundation for a uniquely Brazilian modernism.⁶ Villa seemed to work in a similar register, even though he was not officially associated with the Concrete Poetry movement. The Concrete poets' attempts to emphasize the visual and aural materiality of language are strongly echoed in his writings of these years, which exhibit a fascination with linguistic collision, polyglossia, and phonetic play. As a result, Villa's interaction with Brazil can be viewed as a proto-*antropofágico* encounter⁷ that operated through semiotic reterritorialization.

According to Susana Scramim, Villa's polyglossic practices – his blending of Portuguese, Italian, and phonetic invention – prefigure the *entre-línguas* poetics of the 1960s and 1970s, which view language as a space of semantic instability and translanguaging friction.⁸ Villa's poetics thrives on disjunction, sonic texture, and phonemic interplay rather than fluency or fidelity to any linguistic system. In this view, Villa contributes to a distinctively sonic and transnational modernism based on cultural migration and experiential multiplicity, in addition to foreshadowing important ideas of later post-structuralist language theory. As a result, Villa's experience in Brazil functions as a mythopoetic allegory, a sonic experiment, and a biographical episode. Whether viewed through the lens of sound art, Brazilian modernism, or multilingual poetics, Villa's Brazil continues to be a source of aesthetic potential rather than national identity.

SONIC UTOPIA: VILLA'S LETTER TO BARDI

Emilio Villa describes what could be considered a proto-conceptual blueprint for a sound installation *avant la lettre* in a remarkable letter to Pietro Maria Bardi written in the 1960s. Villa, using wildly hybridized language, en-

6 O. DE ANDRADE, *Manifesto Antropófago*, in *Revista de Antropofagia* n. 1, 1928. For an English translation, see Leslie Bary, *Cannibalist Manifesto*, in *Latin American Literary Review*, 19, n. 38, 1991, pp. 38-47.

7 N. MONTECHIARI, «*Poesia è una scimmia che sta in Brasile*»: *La produzione letteraria brasiliana di Emilio Villa*, in *Emilio Villa visto da entrambe le sponde dell'Atlantico*, ed. by G. Rizzo, Genova, ZONA, 2024, pp. 15-23, p. 19.

8 S. SCRAMIN, *Polifonia e Poesia: Villa e os Limiares da Linguagem*, in *Revista Entre-Línguas* 9, no. 2, 2013, pp. 143-159.

visions a world in which poetry, electronic media, and the environment merge into a single sensory continuum:

Carissimo Bardi, [...] Volevo anche proprio parlarti di una cosa così, cioè proprio di una impresa, una vera, grossa, che dovremmo fare. Chiamiamo a raccolta tutti gli operatori di poesia della maggiore avanguardia del mondo (una cinquantina, sono tutti amici, son tutti sotto mano, in Europa, in USA, in America, in Giappone), + realizzatori, registi, operatori, tecnici. Li aduniamo a S. Paolo (Museo de Arte, meglio, o se no, dovunque). [...] Li registriamo in nastri, riproduciamo in elettronica, transistorizziamo, fotocellularizziamo, discografiamo, cinematografiamo (sia poemi in lettere che in happenig). [...] Con questo materiale creiamo i nuovi, inauditi, non mai auditi, orizzonti sonori, di loggos-phonos, con megafoni piazzati sugli alberi, sonorizzando foreste, grattacieli, animando gli smog, e poi juke-box per dischi, sui pali telegrafici, nei porti, per le strade, in locali, magazzini, e insomma nuovi panorami sonori cittadineschi. Un festival universale... Ad ogni modo, è una cosa che ho pensato di fare con te. O niente. Pensaci solo un momento.⁹

This is more than just a letter; it serves as a brief manifesto in which «nature is envisioned as an active co-creator».¹⁰ Techno-poetic neologisms, which are verbs created through poetic license and infused with an electrified sense of the future, are arranged in a phonetic choreography. Megaphones give trees a voice, jukeboxes are attached to telegraph poles and port buildings, and even the ‘smog’ is ‘animated’ into sonic life in Villa’s performative urban forest. The urban sensorium is being transformed into what could be called a ‘sonic ecology’, in which sound mediates the relationships among the technological, environmental, and human domains.

Villa’s vision involves a complete rethinking of the material infrastructure and social reach of the medium, not just an extension of poetic form. Poetry must be removed from the page and re-dispersed throughout public and environmental spaces, according to his imagined «festival universal». Villa seems to have anticipated this assertion decades earlier in his proposal for a distributed, immersive poetics, as Brandon LaBelle contends that «sonic materiality

9 E. VILLA, letter to Pietro Maria Bardi, ca. 1960s, in A. LOMBARDI, «Sonorizzare le foreste». *Emilio Villa e l'avanguardia letteraria brasiliana*, in *Emilio Villa visto da entrambe le sponde dell'Atlantico*, ed. by G. RIZZO, Genova, ZONA, 2024, pp. 26 and 27.

10 A. LOMBARDI, «Sonorizzare le foreste». *Emilio Villa e l'avanguardia letteraria brasiliana*, cit., p. 27.

gives way to “micro-epistemologies”, with echo, vibration and rhythm, for instance, opening up to specific ways of knowing the world». ¹¹

According to Villa, the poem turns into this exact area of straining – through, toward, and beyond language – where auditory connectivity and phonetic excess trump semantic closure. Villa places sound at the center of poetic production rather than treating it as a representational supplement. This places his work in line with what Adriana Cavarero refers to as a «vocal ontology», ¹² where the voice is valued for the uniqueness of its enunciative force rather than for what it says. Additionally, Marshall McLuhan’s theory of media as extensions of human perception is also consistent with this model. ¹³ Loudspeakers and jukeboxes serve as prosthetic agents of poetic dissemination in Villa’s sonic cartography, decentering authorship and spreading the poetic voice throughout ecological, architectural, and mechanical circuits. In this sense, Villa’s soundscapes function as ecological and technological systems of poetic thought, in addition to being performances.

In this perspective, ecosemiotic inquiry draws particular attention to how meaning emerges through environmental perception and conceptual categorization in the design, transformation, and experience of landscapes. Rather than treating nature as a mute or neutral substrate, ecosemiotics emphasizes that environments are imbued with signs – visual, spatial, acoustic – which organisms interpret in ways that shape their behavior and ecological niches. ¹⁴ Within this framework, sound becomes a crucial medium for understanding how living systems communicate, adapt, and co-evolve. A central distinction in ecosemiotic sound studies is that between *soundscape* and *soundtope*. ¹⁵ The soundscape refers to the total acoustic environment, encompassing geophonies (nonliving natural sounds such as wind, water, and volcanic activity), biophonies (sounds produced by living organisms), and anthrophonies (sounds generated by human actions). ¹⁶ By contrast, the *soundtope* denotes the organism’s subjectively perceived and cognitively processed acoustic environment. It is embedded in the organism’s *Umwelt* – the meaningful world of experience – and provides vital information for survival, such as species identity,

11 B. LABELLE, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, London, Bloomsbury, 2010, pp. 21-22.

12 A. CAVARERO, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. P.A. KOTTMAN, Stanford, Stanford University Press, 2005, pp. 5-8, pp. 169-72.

13 M. McLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, MA, MIT Press, 1994 [1964], pp. 7-21.

14 T. MARAN, K. KULL, *Ecosemiotic main principles and current developments*, cit., p. 41.

15 «The soundtope thus becomes an important component of every individual Umwelt, and an investigation thereof can help us to understand the role of acoustic communication for maintaining individual fitness and, contemporarily, increasing the survival of a population and maintaining community cohesion in birds». In A. FARINA, N. PIERETTI, *From Umwelt to soundtope: An epistemological essay on cognitive ecology*, in *Biosemitotics*, 7 (1), 2013, pp. 1-10, p. 5, online. URL: <<http://dx.doi.org/10.1007/s12304-013-9191-7>>.

population density, and inter- or intra-species interactions.¹⁷ In light of soundscape theory, Emilio Villa's experimental poetics can be understood as a deliberate engagement with the acoustic environment as a dynamic field of meaning-making. Rather than treating language as a purely representational system, Villa reconfigures it as an embodied sonic medium – responsive to and in dialogue with geophonies, biophonies, and anthrophonies. His poetic practice foregrounds the *soundtope* – the subjectively perceived and cognitively processed soundscape – by embedding poetic language within a biosonic ecology. Through his use of amplification devices such as transistors, photocells, and megaphones – not as neutral tools, but as active collaborators – Villa dissolves the boundary between voice and environment, speaker and medium. His poems emerge as vibratory ecosystems in which linguistic material is shaped by acoustic resonance, feedback, and interruption. In this way, Villa enacts a poetics of sonic attunement, where language becomes not only audible, but also affectively and materially entangled with its surroundings. His work offers an alternative sonic cartography, one in which poetry participates in the semiotic negotiation of space, presence, and ecological cohabitation.

17 *VARIAZIONI*: BIOSONIC POETICS AND POLYGLOSSIA

Villa's phonetic radicalism predates this moment by several years and reaches a new level of intensity in *17 Variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* (1955), a cycle of 17 compositions that reject linguistic purism in favor of maximal hybridization. To create a vibrant mosaic of idioms, historical strata, and phonetic mutations, his poetic technique purposefully breaks down linguistic unity. Even though Italian is still the most widely spoken language, Latin, French, English, the Lombard dialect, Spanish, and even Provençal are continuously incorporated into it, contaminating and enriching it. As a philologist and translator, particularly of ancient and Semitic languages, Villa viewed poetry as a cosmological investigation of the beginnings, boundaries, and constraints of human expression rather than as a contemporary literary endeavor.

Within this ecosemiotic perspective, Emilio Villa's poetry can be understood as a unique articulation of 'biosonic thinking'. His work does not simply describe the acoustic dimensions of environment; it performs them. Villa's soundscapes are not representational, but operative: they function as both ecological and technological systems of poetic thought. His poetic language in-

16 B.C. PIJANOWSKI, A. FARINA, S.H. GAGE, S.L. DUMYAHN & B.L. KRAUSE, *What is soundscape ecology? An introduction and overview of an emerging new science. Landscape ecology*, 26, 1213-1232, 2018, in A. FARINA, N. PIERETTI, *From Umwelt to soundtope: An epistemological essay on cognitive ecology*, in *Biosemiotics*, 7 (1), 2013, pp. 1-10, p. 6.

17 Ivi, pp. 5-7.

habits the soundscape as an immersive, vibratory field where presence, absence, memory, and materiality are entangled through sound. This biosonic poetics produces what I called in this paper ‘lyric soundscapes’: immersive auditory environments in which rhythm and evocative imagery unsettle conventional sensory registers. Language becomes a porous, wounded, and self-renewing body – animated by breath, echo, silence, and interference. Villa’s poems thus echo the layered complexity of soundtopes: they do not merely describe ecological relations, but instantiate them through poetic form. The result is a tactile, sonorous writing that listens as much as it speaks – where meaning emerges not through assertion, but through attunement and acoustic relationality.

Every composition functions as a linguistic palimpsest, with neologistic, vernacular, and archaic forms coexisting in a nonhierarchical manner. The second most common language is French, which frequently coexists with Latin and Milanese Lombard dialect in a single poem to produce rich interlingual textures. In other works, English plays a major part, sometimes by itself and at other times in combination with Italian to create striking hybrids. Rare but noteworthy appearances of Spanish and Provençal are made, such as in one case where the Provençal poem is accompanied by its own auto-translation, which highlights the translation process as an integral part of the poetic gesture.¹⁸

Another common element of these poems, albeit one that is constantly subverted, is the invocation of divine or metaphysical forces. For instance, the opening piece uses the conventional apostrophe tone: «imprestami una battaglia di suggestioni tassative [...] spirami speculazioni apparenti [...] cantami i disastri accertabili...»,¹⁹ yet swiftly destroys the sacred appeal by using syntactic play and semantic ambiguity. Likewise, an English stanza in the fourth variation transforms into a bizarre mantra of phonetic rhythm and repetition: «it is world of the back hune wone it is | it is world of the horse half heart head | it is world of the work work it is is».²⁰ These lines demonstrate a poetics of semantic dissolution in which the logos is broken down into elemental utterance and sound triumphs over sense. In general, a polymetric impulse is reflected in poems’ visual structure, which includes erratic lineation, blank spaces, and text cascades organized in blocks or stair-steps. As suggested by Dominic Siracusa, this attitude points the way through Villa’s highlights: «the indeterminate nature of language; a breakdown in the relationship between language and the object it describes».²¹ As part of its semantic strategy, the text’s visual appearance enacts fragmentation and variation both lin-

18 B. BATTILOCCHI, *Diciassette variazioni senza pudore di Emilio Villa*, in *Griseldaonline*, n. 13, (2013), p. 2.

19 E. VILLA, *Opere poetiche I*, cit., p. 200.

20 Ivi, p. 204.

guistically and graphically. Indeed, the very term ‘variations’ gestures toward this ongoing process of disruption and renewal, where each poem modifies the one before, altering tone, time, and structure.

A key component of Villa’s poetics is this experimentation with typography. His unrestrained use of line spacing, capitalization, italics, and visual alignment causes the poem’s rhythmic and visual flow to break. Villa does this exactly through the use of fragmentation and spacing. The reader does not traverse a clean, syntactically ordered path; rather, they are halted, redirected, and made aware of the materiality of words. As a result, the poem turns into a sculpture that is both visual and acoustic, a porous structure that invites performative reading. Villa’s reactivation of the poetic voice in opposition to the abstraction of semantic transparency is consistent with a larger biopoetic turn, which views writing as a site of bodily encounter, interruption, and respiration. In this sense, Villa’s work is consistent with the principles of material ecocriticism, which views matter as a layered entity that actively participates in the construction of meaning, as argued by Serenella Iovino and Serpil Oppermann.²² According to this perspective, language is a material ecology rather than an abstract system. Villa’s words serve as visual, auditory, and tactile artifacts in addition to being signifiers. He decouples syntax from semantic obligation, moving the emphasis from signification to sensation by emphasizing the act of utterance. Villa reclaims poetry as a dynamic, physical art form throughout all of this. His writing maintains that poetic expression is irreducible, a realm in which language exists as vital substance that is both mutable and incarnate rather than as code.

MAPPING PHONOTEXTUAL SOUNDSCAPES

Villa creates a poetics in this phonotextual setting which can be expressed along three main axes. The first entails the LYRIC SOUNDSCAPES: the combination of evocative imagery and rhythm destabilizes sensory registers. These sound- and image-rich fragments help map the poem as a sonic landscape, where lyric pulses and echoes reverberate beyond semantic coherence.²³ The second one is related to VISUAL FRAGMENTATION: through the strategic use of white space, disjunction, and parataxis, meaning is suspended. Semantic voids and visual rhythms that defy straightforward interpretation are produced by this visual disturbance.²⁴ Finally, the third axis may be identified as LEXICAL DECONSTRUCTION: a process through which morphemic units are disaggregated

21 E. VILLA, *Introduction*, in *The Selected Poetry of Emilio Villa*, ed. D. Siracusa, Los Angeles, Contra Mundum Press, 2014, p. XIX.

22 S. IOVINO, S. OPPERMANN, *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014, pp. 7-11.

23 See *Variazioni n. 3* and *n. 12*.

24 See *Variazione n. 16*.

and recombined, thereby subverting conventional lexical integrity and foregrounding the generative instability of linguistic meaning.²⁵ An outline of the approach is presented below, with selected examples.

1. LYRIC SOUNDSCAPES: Villa crafts immersive auditory environments in which rhythm and evocative imagery disorient conventional sensory registers, mapping a fragmented yet resonant landscape where poetic language echoes with acoustic texture.

VARIAZIONE N. 3

scroscia l'acqua al quinto piano palpita
Sotto la coscia d'albicocche gorgogliano le tubature
ribolle il lume elettrico
tenebre sgargianti
che sentano!
filiture d'aria nel frastuono di cicli
quando suona / il campanello
[...] ruggini e iridate le gronde
raccolgono una vuota eco e un secolo di ricordi

TRANSLATION:²⁶

the water roars on the fifth floor throbs
under the apricots' thigh the pipes gurgle
the electric light boils
in the vivid darkness
let them hear it!
threads of air in the rumble of cycles
when the doorbell / rings
[...] rusty and iridescent eaves
gather an empty echo and a century of memories

VARIAZIONE N. 12

Ululavano monosillabi ossificati, sillabe
plurali al cloro, e mascelle-caverne,
e le meningi esorbitanti di curiosità [...]
I sassi? amano il silenzio / il silenzio.
I sassi strutturano il sibilo / e la traiettoria.
I sassi quanti secoli / vincolano dentro? e non piangono, non
sanguinano: sposano l'ombra, la ripudiano,

²⁵ See *Variazione n. 13*.

²⁶ All English translations of Villa's poetry are taken from E. VILLA, *The Selected Poetry of Emilio Villa*, ed. D. SIRACUSA, Los Angeles, Contra Mundum Press, 2014.

sposano il vento, la forza, la calma, tutto...
 forse le leggi umane son di sasso?
 I sassi sono dure leggi sul terreno [...]

TRANSLATION:

They howled ossified monosyllables,
 plural chlorine syllables, and cavern-jaws,
 and the meninges exorbitant with curiosity [...]
 The stones? They love silence / in silence.
 Stones structure the hiss / and the trajectory.
 How many centuries do stones bind?
 They never cry, never bleed:
 they marry the shade, and disown it,
 they marry the wind, the force, the calm, everything...
 could human laws be made of stone?
 Stones are harsh laws on the terrain [...]

2. VISUAL FRAGMENTATION: Villa's use of parataxis and syntactic discontinuity suspends linear meaning, creating a visual poetics of interruption. Words and phrases are arranged in fractured constellations across the page, challenging the eye to navigate gaps, silences, and abrupt transitions. This fragmentation resists narrative coherence and invites the reader into a participatory act of reconstruction, foregrounding the materiality of the text and the visual dimension of poetic form.

VARIAZIONE N. 16

matter		and		egg		eyes
and		egg	eyes	jewels		and
crammings		egg	eyes	jewels		and
+ grateful dark		drive		VIRUS	+	
and old VIRUS		as		infinitive		eyes =
as Select		Souls		in dwelling		of
of WEST		MATTER		WEST HIGH		WEST
as old		Furies		of		the Philosophy
of the Socratic		Hope		and		Surplus
with greatful Night's		Pole		in the lung		
of a mad horse						
		and instantaneous				VIRUS
and sky		of the		GREAT		VIRUS

3. LEXICAL DECONSTRUCTION: Villa's poetic practice is characterized by the systematic dismantling and recombination of morphemic units, resulting in neologisms and hybrid lexical formations that foreground the material density and semantic instability of language. This approach subverts conventional paradigms of meaning, privileging linguistic substance over referential transparency. Through phonetic invention and morphological experimentation, Villa constructs a polyphonic lexicon that resists fixed interpretation and gestures toward a pre- or post-verbal poetics – one in which semantic multiplicity converges with historical and mythopoetic resonance, and language functions less as a communicative tool than as an ontological event.

VARIAZIONE N. 13

les morphèmes vi-vides
les théorhèmes avides
Les myéphèmes midides
Les choeurs épiquederniques
du stéatopyge
du mélampyge
du yacintopyge
du leucopyge
pyge pyge pyge sur les épaves rohoeurpyge
noirnoir des voixons subtilisées
jusqu'au NUL qui est bien l'outré ou l'autre

Villa's linguistic practice foregrounds the instability of signification, privileging the generative potential of sign interplay over fixed semantic reference. As Giorgio Agamben articulates, «the voice as pure potentiality» designates the threshold at which language suspends its referential function and enters a state of ontological intensity.²⁷ Within this framework, Villa's poetics may be understood as an investigation of the pre-semantic: a modality of expression grounded in presence rather than representation, wherein speech resonates not as a vehicle of meaning but as an event of being.

Moreover, Villa's poetry is replete with motifs of apertures, such as holes, gashes, and voids, which serve as metaphors for both creation and dissolution. These figures first appear as 'caves', 'tears', and 'the gash on the side of the shroud' in early compositions. Later, they reappear in more abstract formulations like 'celestial crevasse' and 'black holes',²⁸ These voids are dynamic thresholds, or what Julia Kristeva refers to as «abject spaces», where the lines

27 G. AGAMBEN, *Language and Death: The Place of Negativity*, trans. Karen E. Pinkus and Michael Hardt, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991, p. 73.

28 B. BATTILOCCHI, *Diciassette variazioni senza pudore di Emilio Villa*, cit., p. 12.

separating the self from the other and the interior from the exterior dissolve and reassemble.²⁹ In Villa's work, the wound is both ontological and symbolic, a primordial crack that both forms and fractures poetic subjectivity. Zero, whether represented by the egg, the wound, or the open mouth, represents a tense convergence of opposites – origin and end, fullness and void, sound and silence – rather than nothingness.³⁰ Instead of serving as a null value, it turns into a generative paradox cipher, a place where obliteration and creation collide. Liturgical invocations frequently result from this symbolic tension, as in the following verse: «o mia dolce alta preda / delle foreste di oscurità [...], dove custodisci le viscere labirintiche».³¹

In the end, Villa portrays language as a wounded body that speaks to heal the underlying rift in existence, but is never able to find true closure. In a paradoxical act of naming that both sutures and exposes, the poetic word becomes a liminal space where healing and rupture occur.

In this sense, Villa's writings represent a poetics of ontological instability in which meaning constantly shifts between being present and not. According to Maurice Blanchot: «the word is not the thing itself, but the abyss that opens in its place».³² That abyss is sonorous to Villa – an open mouth resonating with the inexpressible.

CONCLUSION

TOWARD A SONIC POETICS OF PLACE

Through his poetry, Emilio Villa reimagines language as a living, breathing entity that is alive with matter, memory, and sound rather than as a static, symbolic system. In contrast to the instrumental use of language as a transparent means of conveying meaning, his poetics envisions words acting as biological entities – sensory membranes that vibrate, listen, decompose, and regenerate.

In the context of material ecocriticism,³³ Villa's biosonic poetics imagines the poem as a living, breathing thing that is porous, rhythmic, wounded, and self-renewing rather than as a static artifact. The poem's materiality is not metaphorical; rather, it is physically sensitive to the world's textures, absorbing etymological sediment, geographical traces, and atmospheric resonance. According to this perspective, language is nature – distorted, fractured, and re-animated through acoustic intensities – rather than a transparent medium for representing nature. The focus of material ecocriticism on the agency of matter and the intertwining of text with the nonhuman world is echoed in Villa's

29 J. KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982, pp. 3-6.

30 B. BATTILOCCHI, *Diciassette variazioni senza pudore di Emilio Villa*, cit., p. 13.

31 E. VILLA, *Opere poetiche I*, ed. by A. TAGLIAFERRI, Milano, Coliseum, 1989 p. 213.

32 M. BLANCHOT, *The Space of Literature*, trans. Ann Smock, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982, p. 32.

33 See S. IOVINO, S. OPPERMANN, *Material Ecocriticism*, cit.

methodology. Breath, rupture, echo, and silence are not literary abstractions; rather, they are fundamental forces that influence poetic expression as a dynamic, environment-co-constitutive process. Villa challenges the traditional distinctions between environmental rhythm and poetic form by treating sound as a spatial, nearly tactile phenomenon. Syntax blurs the boundaries between language and landscape by imitating the motion of voice, wind, water, and rust. Because of this characteristic, Villa's writings speak to current issues of linguistic precarity, cultural extinction, and ecological collapse. From an ecosemiotic perspective, through vocalizations, movement, and other communicative gestures, each organism contributes to a complex web of eavesdropping and broadcasting of relationships which sustains ecological cohesion and fitness.³⁴ Even though empirical studies of soundtopes remain limited, it is reasonable to hypothesize that they contain semiotic patterns rich in ecological significance – ranging from alarm signals to territorial negotiations and mating cues.³⁵ In this light, ecosemiotics provides geography and the environmental humanities with critical tools for analyzing the communicative infrastructures of place, offering new insights into how environments are shaped not just by physical forces, but also by sensory and semiotic interaction.

In light of this, Villa's biosonic poetics offers a crucial framework for poetical practice in the context of the ecological crisis. Here, poetry manifests as bodily matter – porous, rhythmic, wounded, and regenerative – rather than as pure representation. Language is conceived as a living entity that encompasses breath, silence, and rupture, intertwined with geography, memory, and sound waves. This writing style prioritizes resonance, permeability, and attunement while rejecting linguistic sovereignty. The word turns into a membrane that can register the materiality of the world without enclosing it; it can echo, pulse, and sediment. Instead of providing interpretive resolution, Villa's poetics fosters sensitivity, attention, and an embodied listening style that is suitable for the present's fragility. In this configuration, poetry is conceived as a living, breathing surface, shaped by sound, pressure, and time, rather than as something that stands apart from time.

BIBLIOGRAPHY

G. AGAMBEN, *Language and Death: The Place of Negativity*, trans. Karen E. Pinkus and Michael Hardt, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

34 J. M. BURT, S. L. VEHRENCAMP, *Dawn chorus as an interactive communication network*, in P. K. McGregor (Ed.), *Animal communication networks*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 320–343, in A. FARINA, N. PIERETTI, *From Umwelt to soundtope: An epistemological essay on cognitive ecology*, cit., p. 7.

35 *Ibidem*.

- M. BLANCHOT, *The Space of Literature*, trans. Ann Smock, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982.
- J. M. BURT and S. L. VEHCAMP, *Dawn chorus as an interactive communication network*, in P. K. McGregor (Ed.), *Animal communication networks*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- A. CAVARERO, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, trans. Paul A. Kottman, Stanford, Stanford University Press, 2005.
- O. DE ANDRADE, *Manifesto Antropófago*, in *Revista de Antropofagia* n. 1, 1928. For an English translation, see Leslie Bary, *Cannibalist Manifesto*, in *Latin American Literary Review* 19, n. 38, 1991.
- S. IOVINO and S. OPPERMAN, *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.
- J. KRISTEVA, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982.
- B. LABELLE, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, London, Bloomsbury, 2010.
- A. LOMBARDI, «*Sonorizzare le foreste*». *Emilio Villa e l'avanguardia letteraria brasiliana*, in *Emilio Villa visto da entrambe le sponde dell'Atlantico*, ed. by G. Rizzo, Genova, ZONA, 2024.
- T. MARAN and K. KULL, *Ecosemiotic main principles and current developments*, in *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 96 (1), pp. 41-50.
- M. MCLUHAN, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, MA, MIT Press, 1994 [1964].
- N. MONTECHIARI, «*Poesia è una scimmia che sta in Brasile*»: *La produzione letteraria brasiliana di Emilio Villa*, in *Emilio Villa visto da entrambe le sponde dell'Atlantico*, ed. by G. Rizzo, Genova, ZONA, 2024.
- J. NANCY, *Listening*, trans. Charlotte Mandell, New York, Fordham University Press, 2007.
- B. C. PIJANOWSKI, A. FARINA, S. H. GAGE, S. L. DUMYAHN, and B. L. KRAUSE, *What is soundscape ecology? An introduction and overview of an emerging new science*, in *Landscape Ecology* 26, 2011, pp. 1213-1232.
- S. SCRAMIN, *Polifonia e Poesia: Villa e os Limiares da Linguagem*, in *Revista Entre-Línguas* 9, no. 2, 2013.
- A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, collana Ricerche e studi villiani, Milano, Mimesis, 2016.
- E. VILLA, *Opere poetiche I*, ed. by A. Tagliaferri, Milano, Coliseum, 1989.
- E. VILLA, *The Selected Poetry of Emilio Villa*, ed. Dominic Siracusa, Los Angeles, Contra Mundum Press, 2014.
- E. VILLA, *Emilio Villa visto da entrambe le sponde dell'Atlantico*, ed. by G. Rizzo, Genova, ZONA, 2024.
- N. WINFRIED, *Ecosemiotics and the semiotics of nature*, in *Sign System Studies* 29 (1), 2001, pp. 71-81, online. URL: <http://dx.doi.org/10.12697/SSS.2001.29.1.06>.

Emilio Villa's Poetic Soundscapes in the Digital Realm¹

di Serena Ferrando

The sonic dimension of Emilio Villa's² oeuvre emerges from the aurally performative nature of his texts and the sonorous, noise-like quality of his poems born of the interplay between languages, typescripts, and sound. Villa's poems, their erratic structure, their 'noisy' composition, their intentional, rich unintelligibility, the breaking down of language into a chaotic mixture of non-discernible words: these are micro-examples of a much larger strategy whose objective is the capture of sound that is always in flux. How does one render sonic movement using the very static and predetermined technology of writing? One early example is Stéphane Mallarmé's *A Throw of the Dice Never Will Abolish Chance* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) (1897), with its unusual typographical layout that includes different typefaces and abundant blank space.

Mallarmé's early example of poetic 'rebellion' against the limiting forms of tradition was emulated and pushed to the limit by the Italian Futurist Avant-Garde (1909-1944), who exploded textual language in its words-in-freedom compositions, collages of text from different realms (timetables, advertising, archives), noise poems, and multi-sensory expression.

Villa's creative destruction of linguistic structures through glossolalia, noise, shapes, non-verbal and non-textual elements is, in my opinion, a continuation of modern poetry's attempt at rendering the experience of the world, or the world itself, on the page. For this reason, I would include Villa into the Italian Neo-Avant-Garde.

Villa's poem *Saltafossum* is an example of this undertaking.³ Villa's efforts to break off the prison of textual language resonate in philosopher and ecologist David Abram's claim about the negative «impact of writing [...] upon the human experience of the wider world» (Abram, *The Spell of the Sensuous*, 123). Building on Maurice Merleau-Ponty's phenomenology, Abram argues for the centrality of the sensory system when interacting with the world as a way of bridging «the chasm between the body and the earth» and establishing

1 Contributo nato dalle discussioni del gruppo di lavoro "I luoghi della poesia", al Convegno della Canadian Association for Italian Studies (CAIS), tenutosi online (7-8 giugno 2025) e a Bologna (9-11 giugno 2025).

2 Emilio Villa (1914-2003) was an Italian Neo-Avant-Garde poet, author, artist, Bible scholar, and translator.

3 E. VILLA, A. SEGALINI, *The Selected Poetry of Emilio Villa*, translated by Dominic Siracusa, New York, First Contra Mundum Press, Contra Mundum Press, 2014.

a «reciprocal participation—between one’s own flesh and the encompassing flesh of the world» (Abram, *The Spell of the Sensuous*, 123, 128).

My reflection describes two uses of Digital Humanities that build on this premise and Villa’s work.

The first idea is a 3D printed version of Villa’s poem *Saltafossum* that works both as a multisensory toy and a MIDI controller.

The second idea is an AI-powered ‘poetry camera’ that ‘reads’ Villa’s poem and creates a new poem – in a continuous process of dynamic creation that involves human and nonhuman agency. The poetry camera, equipped with Arduino components, delivers a printed poem inspired by the landscape, person, object, or text that it photographs. The creators of this tool, Kelin Zhang and Ryan Mather, have made all the instructions for the DIY version available online.⁴ The poetry camera is entirely customizable and supports printing in any language based on the Latin alphabet. By adding non-Latin languages and even a specific ‘Villa language,’ the poetry camera would allow to capture the world through Villa’s words.

These two DH tools are intended as part of the much larger conversation about Villa’s visionary plan to ‘sonorize the forest’ that he shared in a letter to Pietro Maria Bardi, co-founder and Director of the Museum of Art of São Paulo (MASP), Brazil.⁵ The Emilio Villa International Research Center (<https://centrostudiemiliovilla.com>), of which Arizona State University is a co-founding member, is currently planning a Villa-inspired sonorization of the park opposite MASP on the occasion of the Museum’s 80th anniversary in 2027. This sonification project based on Villa’s radical and future-oriented vision to transform 15 years of avant-garde archives into immersive, city-wide soundscapes through sound installations in trees, streets, and buildings.⁶

4 As Zhang and Mather write, the tool «uses off-the-shelf components like Raspberry Pi and thermal printers you can buy on Amazon». URL: <<https://github.com/bokito-studio/poetry-camera-rpi>>.

5 For more information about the letter, see A. LOMBARDI, *Sonorizing the forests. Emilio Villa and the Brazilian literary avant-garde*, in *Rosocorpolingua*, VI, no. 1 (March 2023): 20-28 and A. LOMBARDI, *Sonorizar as florestas. Ritmos comuns e assonâncias entre Emilio Villa e Haroldo de Campos*, in *Cult Revista brasileira de Literatura (Dossiê dedicado a Emilio Villa)*, 9, 1999.

6 «Then, together, we display editions from 15 years of the avant-garde (inventions, memorabilia, whether typographic or otherwise). With this material, we create new, unheard, never-before-heard sound horizons – of logos-phonos – with megaphones placed in trees, sonifying forests and skyscrapers, animating the smog, and then jukeboxes for records mounted on telegraph poles, in ports, in the streets, in venues, warehouses – in short, new urban soundscapes. A universal festival... ». [«Poi, insieme, mostriamo edizioni di 15 anni di avanguardia (invenzioni, cimeli, di tipografia o d’altro tipo). Con questo materiale creiamo i nuovi, inauditi, non mai auditi, orizzonti sonori, di logos-phonos, con megafoni piazzati sugli alberi, sonorizzando foreste, grattacieli, animando gli smog, e poi juke-box per dischi, sui pali telegrafici, nei porti, per le strade, in locali, magazzini, e insomma nuovi panorami sonori cittadineschi. Un festival universale...».]

The way I see this project of *Sonorizing the Forest* is in the form of creative engagement:

1. Interacting with toys or tools that were built from Villa's work and, thus, allow access to it in new formats and conditions;
2. Similarly, creating with AI, or serving as bridges between Villa's work and the world around it and around us;
3. Repurposing spaces (for example a section of campus or a park) to create a multisensory experience that can be shared.

Villa's work can be described as one (in)dissoluble process (not product) that momentarily jumps out at one before diving back into the matter of the world from which it emerged and of which it is made. That is why Villa's poem *Saltafossum* is particularly appropriate in this conversation and project. The reference to 'salta' or jumping and springing (to life, for example) makes it an ideal starting point for a conversation on Villa's extremely vivacious poetic production, in line with his broad artistic and literary operation that hopped from the Bible to sound art, from ancient languages to art magazines, from film to experimental 'poetry objects'.

Since over the years the poem has received attention from several esteemed colleagues, I thought I would ask a non-human colleague (so to speak) to interpret the poem to see whether it could detect anything that may have escaped or suggest alternative ways of reading it. The following illustrates what ChatGPT generated on April 28, 2025 based on the following prompts:

1. provide an interpretation of this poem;
2. envision how this poem could be turned into a sonic event;
3. provide a sketch of the sonic event.

INTERPRETATION OF EMILIO VILLA'S *SALTAFOSSUM*

When it comes to visual structure, ChatGPT describes the poem as arranged radially around a center, resembling a burst, explosion, or mandala. Each word radiates outward, suggesting emanations, revelations, or fragmented jumps (consistent with 'Saltare' = to jump + 'Fossum' = ditch in Latin – Saltare fossum: jumping the ditch/gap).

In terms of text, the Latin words are mainly theological, visionary, and cosmic terms:

We have the words here with their English translations:

- occulta (hidden)
- abyssi (abyss)
- visionis (of vision)
- principii (of principle)
- baptismalis (of baptism)
- transgressionis (of transgression)
- expatriationis (of exile)
- charitatis (of charity)
- nuditalis (of nakedness)

When it comes to interpretation, ChatGPT informs me that Villa stages a cosmic ‘jump’ across spiritual chasms. Each line is like a path, a leap into a different metaphysical or existential realm. The structure denies hierarchy: no ‘up’ or ‘down,’ only centrifugal exploration. It is a map of ruptures – emotional, theological, epistemological.

So far, ChatGPT does not deliver anything particularly enlightening. When asked to envision how this poem could be turned into a sonic event, things become a bit more interesting.

TURNING *SALTAFOSSUM* INTO A SONIC EVENT

ChatGPT instructs me to think of the poem as a multidirectional sound explosion. It also provides a rough design:

- Center: Low droning, rumbling bass (representing the abyss, the ditch).
- Voices:
 - o 22 whispered, chanted, sung, or shouted words (one per spoke), each ‘shooting’ outward.
 - o Different voice qualities: whisper, cry, chant, mechanical repetition, distortion.
- Spatialization:
 - o Each word/projectile is localized in 3D space (around listeners), as if words shoot past them.
 - o Use a surround-sound setup if possible.

In terms of sound elements, ChatGPT recommends:

- Choral drones for theological words (baptismalis, charitatis).
- Metallic clanging or static bursts for words related to exile and transgression (expatriationis, transgressionis).

- Soft shimmering textures for mystical words (visionis, occulta).

Tempo and timing should be as follows:

- Begin with a silent tension.
- Then sudden eruptions ('saltare') at random intervals.
- Climax in a chaotic swirl of all words half-overlapping.

Lastly, I asked ChatGPT to provide a sketch of the poem for *Sonorizing the Forest*, as a way of visualizing this sample of Villa's work and concepts.

SKETCH FOR *SONORIZING THE FOREST*

We begin with a Concept: The forest becomes the 'ditch' — a spiritual threshold.

- As for placement:
 - o Hide speakers around trees at various heights.
 - o Each speaker 'owns' one word.
- In terms of interaction:
 - o As listeners move, words seem to jump across clearings.
 - o Some words are faint (to reference the hidden/occulta terms), others blare suddenly (abyssi, transgressionis).
- As for materials, we have:
 - o Natural sounds (rustling, birdcalls, distant thunder) blend with the voices.
 - o Some sounds 'mimic' the words: e.g., expatriationis sounds could come from far away, 'exiled' into the distance.
- And lastly, as for mood, ChatGPT suggests that is be:
 - o Not just peaceful; it should emphasize uncertainty, spiritual thresholds, revelation, and danger.

ChatGPT also offers a sample soundscape diagram for how this concept could be laid out in the forest.

Naturally, these AI-generated suggestions provide a way of seeing and hearing the poem with some sort of fresh eyes and ears. Although not particularly groundbreaking – humans are infinitely more creative than this, at least for the time being – they do have value as first steps toward the realization of our project in 2027 and, as such, they will be helpful.

BIBLIOGRAPHY

- D. ABRAM, *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-than-Human World*, New York, Vintage Books, 2017 [1997].
- C. CARLO, *Rapporto di un nottambulo milanese*, in *Futurism. An Anthology*, a cura di R. Lawrence, C. Poggi, L. Wittman, New Haven and London, Yale University Press, 2009.
- A. LOMBARDI, *Sonorizar as florestas. Ritmos comuns e assonâncias entre Emilio Villa e Haroldo de Campos*, in *Cult Revista brasileira de Literatura (Dossiê dedicado a Emilio Villa)*, 9, 1999, online. URL: https://www.academia.edu/11701567/Sonorizar_as_florestas_Villa_and_Haroldo_de_Campos. Accessed August 1, 2025.
- A. LOMBARDI, *Sonorizing the forests. Emilio Villa and the Brazilian literary avant-garde*, in *Rosocorpolingua*, VI, no. 2, June 2023. URL: <https://rossocorpolingua.it/node/1944>. Accessed April 2, 2024.
- S. MALLARMÉ, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, La Nouvelle Revue Française, 1914 [1897].
- M. MERLEAU-PONTY, *Phenomenology of Perception*, Abingdon, Oxon, Routledge, 2012, online. URL: http://www.123library.org/book_details/?id=96150 accessed April 3, 2025. <https://poetry.camera/> accessed July 16, 2025.
- E. VILLA, *Saltafossum*, in *The Selected Poetry of Emilio Villa*, E. VILLA, A. SEGALINI, New York, Contra Mundum Press, 2014.
- E. VILLA, A. SEGALINI, *The Selected Poetry of Emilio Villa*, New York, Contra Mundum Press, 2014.

Il Carso come motivo poetico negli scrittori della prima metà del Novecento¹ di Elisa Donda

BREVE PREMESSA²

Se penso al Carso giuliano mi sorge alla mente l'immagine di un confine geografico naturale, una vera e propria barriera di roccia. Il Carso del nord est è un confine culturale e linguistico, perché qui si trovano a stretto contatto più culture, in particolar modo quella italiana e quella slovena; è anche un confine geopolitico, che in seguito alle intricate vicende del Novecento, ha mutato più volte forma. Spesso il confine viene identificato come luogo di cesura, di separazione, ma questo distanziamento non avviene nelle poesie, in quanto la scrittura diviene il luogo deputato all'incontro delle differenze, uno spazio dove le diversità si assottigliano per diventare un unico motivo poetico universale, contrassegnato dall'immagine del Carso.

L'intervento si prefigge di individuare, attraverso la presa a campione di alcuni autori giuliani e di altri che hanno conosciuto invece il Carso a causa delle vicende storiche intercorse nel Novecento, le diversità e le convergenze del motivo del Carso in vari componimenti; inoltre mira ad approfondire alcune tematiche storiche che emergeranno nelle poesie scelte, evidenziando anche le scelte stilistiche degli scrittori.

IL MOTIVO CARSICO NELLA POESIA DEGLI SCRITTORI GIULIANI

Molti degli autori che tratterò provengono dalle terre del Carso, specialmente la città di Trieste viene assunta dagli scrittori di confine come luogo privilegiato. Ciò è dovuto alla ricchezza dei commerci nel porto di Trieste, che incentivarono la vita culturale nei caffè cittadini.

I critici letterari Pietro Pancrazi, Carlo Bo e Bruno Maier si sono soffermati nell'individuazione delle peculiarità della letteratura triestina, togliendola così dall'etichetta di "letteratura regionale" per identificarla nella più vasta lettera-

1 Contributo nato dalle discussioni del gruppo di lavoro "I luoghi della poesia", al Convegno della Canadian Association for Italian Studies (CAIS), tenutosi online (7-8 giugno 2025) e a Bologna (9-11 giugno 2025).

2 Questo contributo è frutto di un lungo periodo trascorso lontano dalla mia terra e dalle riflessioni su intime contraddizioni che mi hanno accompagnata fin dall'infanzia. Voglio dedicare questo articolo alla memoria della professoressa Anna Storti alla quale devo l'amore per la letteratura triestina.

tura europea. Al di là di certe caratteristiche,³ come, per esempio, la propensione allo scavo interiore, dovuto anche all'apporto della psicanalisi, ogni scrittore presenta delle tematiche preferenziali. Nonostante ciò, sicuramente la descrizione paesaggistica è uno dei motivi soventi in questa letteratura. In particolar modo, il tema marino ricorre nelle poesie in dialetto gradese di Biagio Marin, molto amate da Pier Paolo Pasolini, e nei componimenti del filosofo goriziano Carlo Michelstaedter, nei quali troviamo il richiamo al mare come luogo di libertà e di vitalità.

Grazie a una breve indagine su alcune poesie degli scrittori di confine, ho notato che il Carso viene assunto frequentemente negli scrittori giuliani, assumendo ogni volta un significato diverso per ognuno. Umberto Saba è sicuramente il poeta più famoso della città di Trieste. Alla sua città, Saba dedica la sezione Trieste è una donna del Canzoniere; tuttavia nelle sue poesie la tematica carsica si presenta soltanto in modo marginale, poiché il poeta è interessato a mettere in evidenza i propri sentimenti. Nella poesia Verso sera si possono leggere i seguenti versi:

Trieste, nova città,
che tiene d'una maschia adolescenza,
che di tra mare e i duri colli senza
forma e misura crebbe;
dove l'arte o non ebbe
ozi, o, se c'è, c'è in cuore
degli abitanti, in questo suo colore
di giovinezza, in questo vario moto;
tutta esplorammo, fino al più remoto
suo cantuccio, la più strana città.
Ora che con la sera anche si fa
vivo il bisogno di tornare in noi,
vogliamo entrare ove con tanto amore
sempre ti ascolto, ove tu al bene puoi
volgere un lungo errore?⁴

In questa poesia si può scorgere il motivo del «cantuccio a me fatto»⁵ della più celebre poesia Trieste, mentre nel componimento intitolato Dopo la tristezza, il paesaggio triestino è solamente menzionato con i suoi monti, contraddi-

3 Rimando il lettore ai seguenti saggi: P. PANCRAZI, *Scrittore triestino*, in *Corriere della Sera*, 18.06.1930; C. BO, *Introduzione al volume Scrittori triestini del Novecento*, Trieste, Edizioni Lint, 1968; B. MAIER, *Scrittori triestini del Novecento*, Trieste, Edizioni Lint, 1968.

4 U. SABA, *Il canzoniere*, Torino, Einaudi, 1961, p. 86.

5 Ivi, p. 85.

stinti dalla presenza del faro che fa da sfondo al sentimento di malinconia del poeta nei versi «E della birra mi godo l'amaro, / seduto del ritorno a mezza via, / in faccia ai monti annuvolati e al faro».⁶ Non diversamente nella poesia Un ricordo, dove il Carso triestino è lo spettatore della prima delusione amorosa del poeta per un giovinetto «[...] Fu un dolore, / uno spasimo fu verso sera; / che un'amicizia (seppi poi) non era, / era quello un amore; / il primo; e quale e che felicità / n'ebbi, tra i colli e il mare di Trieste».⁷ Anche nella poesia L'ora nostra, nella quale Saba racconta qual è l'ora più bella della giornata, il motivo paesistico emerge soltanto come sfondo. Virgilio Giotti è un altro poeta molto importante per Trieste. Egli ha scritto la maggior parte delle sue poesie in un dialetto triestino colto,⁸ volutamente epurato dal lessico popolare.⁹ Nei componimenti di Giotti ritroviamo qualche piccolo scorcio carsico ma sempre con la sola funzione paesistica, incontrata anche nel suo amico di gioventù Saba. Nella lirica El sanbuco, contenuta nella prima raccolta poetica Piccolo canzoniere in dialetto triestino, il poeta risente il profumo del sambuco; questo odore lo riporta ai ricordi della sua infanzia, quando scorgeva dietro la propria casa un bosco di sambuco. Il ricordo della fanciullezza diviene doloroso nel raffronto con la realtà. Inoltre, si riscontrano alcune lievi somiglianze sabiane: l'accenno al “cantuccio”, in questo caso con diversa accezione, e il cielo, terra e mare caratteristiche del paesaggio triestino:¹⁰

6 Ivi, p. 95.

7 Ivi, p. 154.

8 Rimando il lettore al saggio di P.P. PASOLINI, *La lingua della poesia*, in V. GIOTTI. *Opere*, Trieste, Edizioni Lint, 1986, pp. 27-41.

9 A tal proposito, è importante sottolineare l'importante funzione avuta del dialetto a Trieste: il triestino è stato fino all'abbattimento del muro di Berlino la lingua franca tra italiani e le popolazioni balcaniche. Inoltre è stato l'idioma delle persone provenienti da altri luoghi che si recavano nella città giuliana, come Joyce che abitò a Trieste per dodici anni e che parlava e scriveva fluentemente in triestino, tanto da utilizzarlo per la formazione della neolingua nell'opera, *Finnegans Wake*. Rimando alla lettera del 5 gennaio 1921 che Joyce scrisse in triestino all'amico Italo Svevo per chiedere di portargli a Parigi il manoscritto dell'*Ulisse*: «Dunque, caro signor Schmitz, se ghe xe qualche d'un de Sua famiglia che viaggi a per ste parti la mi faria un regalo portando quel fagotto che non xe pesante gnianche per un omo poiché, La mi capisse ze pine de carte che mi go scritto pulido con la pena e qualche volta anca col bleistiff quando no iera pena. Ma ocio a no sbregar lastico, poiché allora nasarà confusione fra le carte. El meio sarà de cior la valigia che se pol serrar colla chiave che nissun pol verzer. Ne ghe xe tante de ste trappole de vender da Greinitz Neffen rente al Piccolo che passa mio fradel el Professore della Berlitz Cul. Ogni modo La mi scriva un per de parole, dai, come la magnemo. Revoltella me ga scritto disendo che xe muli da esaminar par 5 fliche ognidun e dopo i xe dottori de Revoltella e che mi vegno là per dar lori aufgabe per inglese e 5 fliche, ma non go risposto perché iera una monada e po la marca mi vegnaria costa co la carta tre fliche come che xe val 10 coi bori e mi avanzaria do fliche per cior el treno e magnar e bever tre giorni, cossa La vol che sia». I. SVEVO, *James Joyce*, Firenze, Passigli Editori, 2020, p. 101.

Xe passà d'i bei ani, del bel tempo:
pur mi, qua 'desso, con sto odor che sento,
con tuti i bruti pensieri, me vien,
sì, de vardarme 'torno,
se xe le mie canpagne e quel mio pozzo,
la mia barca e el mio mar:
e sto canton de orto,
el me diventa come quel de 'lora,
grando, col cel de sora
che gira, e tuto 'torno
co' la tera 'l s'incontra e col mio mar.¹¹

Anche nei versi «co' drio i monti co' la ferovia / e soto in fondo 'l mar»,¹² della poesia 'Na bela giornada, il mare e il Carso fanno da sfondo a una passeggiata amorosa in Val Rosandra, dove passava la linea ferroviaria diretta verso l'Istria.¹³ Il tema non si presenta in modo diverso in altre poesie, come, per esempio, in *La casa*, dove si può leggere: «vardo fora el mio monte, / vardo par ària el ziel»,¹⁴ oppure in *La casa incantada*, dove viene descritta una piccola dimora contadina nella val Rosandra, nella quale il poeta trova un po' di pace; o ancora In una matina in riva, nella quale Giotti delinea la sua voglia di estraniarsi dal mondo vedendo una barchetta nel golfo di Trieste:

Ghe xe 'na navisela sul mar blu,
e su, in zima del monte, xe un paeseto
nel sol, contro grandoni bianchi nùvoli.
E un altro mi che xe in mi, lu' el voria
mèterse drento in quella navisela
e andar andar su la mareta alegra;
e anca andar el voria lontan là suso
in quel ciaro paeseto.
E mi, ridendo, ghe go dito de no,
e lui me ridi e el me disì sì sì.¹⁵

10 Per esempio, nella poesia *L'ora nostra*, prima menzionata di Saba, si scorge proprio il mare e la montagna al calar della sera: «È l'ora che lasciavi la campagna / per goderti la tua cara città, / dal golfo luminoso alla montagna / varia d'aspetti in sua bella unità». U. SABA, *Il Canzoniere*, ivi, p. 101.

11 V. GIOTTI, *Piccolo canzoniere in dialetto triestino*, Firenze, Editore Ferrante Gonnelli, 1914, p. 53-54.

12 Ivi, p. 69.

13 *Ibidem*.

14 V. GIOTTI, *Sera*, Trieste, Emilio Dolfi e Manlio Malabotta, 1946, p. 23.

15 V. GIOTTI, *Versi 1948-1951*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1953, p. 41.

Il Carso diviene il soggetto privilegiato nella prosa lirica ne *Il mio Carso* di Scipio Slataper. L'opera è dedicata alla fidanzata Anna Pulitzer, morta suicida qualche anno prima. Lo scritto si presenta con il sottotitolo di "autobiografia lirica" ed è un'opera in prosa poetica caratterizzata dallo stile del frammentismo vociano. È interessante notare che Slataper nomina il Carso sempre con l'iniziale minuscola, per evidenziare l'accezione naturalistica e non toponomastica. Inoltre, il Carso slataperiano assume i connotati di una rinascita, di una rigenerazione dello scrittore. Il libro è suddiviso al suo interno in tre parti, nelle quali il tempo e lo spazio si fondono e confondono: ripetuti sono gli spostamenti tra il mare e il Carso, tra la città, simbolo della borghesia mercantile, e la vetta del monte da conquistare; per poi ritornare in città, rigenerato, dopo aver sopportato il dolore e la perdita, «benedici il tuo dolore e scendi, sereno e severo, fra essi».¹⁶ L'autore accetta il dolore e scopre alla fine una nuova solidarietà umana, che diviene un appello universale «noi vogliamo amare e lavorare».¹⁷

Tra i molti passi che potrei citare, appare sicuramente emblematico il brano nel quale il Carso viene identificato come un fratello:

Carso, che sei duro e buono! Non hai riposo, e stai nudo al ghiaccio e all'agosto, mio carso, rotto e affannoso verso una linea di montagne per correre a una meta; ma le montagne si frantumano, la valle si richiude, il torrente sparisce nel suolo.

Tutta l'acqua s'inabissa nelle tue spaccature; e il lichene secco ingrigia sulla roccia bianca, gli occhi vacillano nell'inferno d'agosto. Non c'è tregua.

Il mio carso è duro e buono. Ogni suo filo d'erba ha spaccato la roccia per spuntare, ogni suo fiore ha bevuto l'arsura per aprirsi. Per questo il suo latte è sano e il suo miele odoroso.

Egli è senza polpa. Ma ogni autunno un'altra foglia bruna si disvegeta nei suoi incassi, e la sua poca terra rossastra sa ancora di pietra e di ferro. Egli è nuovo ed eterno. E ogni tanto s'apre in lui una quieta dolina, ed egli riposa infantilmente fra i peschi rossi e le pannocchie canneggianti.

Disteso sul tuo grembo io sento lontanar nel profondo l'acqua raccolta dai tuoi abissi, una sola acqua, e fresca, che porta la tua giovane salute al mare e alla città.

¹⁶ *Il mio Carso*, a cura di A. STORTI, Trieste, Transalpina Editrice, 2015, p. 133.

¹⁷ Ivi, p. 138.

L'acqua delle tue grotte io amo che s'incanala benefica per le strade dritte. Amo queste donne carsoline che stringendo fra i denti, contro la bora, la cocca del fazzolettone, scendono a gruppi in città, con in testa il grande vaso nichelato pieno di latte caldo. E la striscia bianca dell'alba, e il bruciar doloroso dell'aurora fra la caligine della città.¹⁸

In questo pezzo vengono messe in risalto le caratteristiche del Carso, l'amore dello scrittore per l'altipiano carsico, per i suoi abitanti in contrapposizione alla città, dove si trova la borghesia. In un altro passo la fratellanza tra il Carso e lo scrittore diventa talmente forte da arrivare al motivo panico:

Il monte Kâl è una pietraia. Ma io sto bene su lui. Il mio cappotto aderisce sui sassi come carne su bragia; e se premo, egli non cede: sì le mie mani s'incavano contro i suoi spigoli che vogliono congiungersi con le mie ossa. Io sono come te freddo e nudo, fratello. Sono solo e infecondo.

Fratello, su di te passa il sole e il polline, ma tu non fiorisci. E il ghiaccio ti spacca in solchi dritti la pelle, e non sanguini: e non esprimi una pianta per trattenere le nuvole primaverili che sfiorandoti passano oltre e vanno laggiù. Ma l'aria ti abbraccia e ti gravita come grossa coperta su maschio che aspetti l'amante.

Immobile. La bora aguzza di schegge mi frusta e mi strappa le orecchie. Ho i capelli come aghi di ginepro, e gli occhi sanguinosi e la bocca arida si spalancano in una risata. Bella è la bora. È il tuo respiro, fratello gigante. Dilati rabbioso il tuo fiato nello spazio e i tronchi si squarciano dalla terra e il mare, gonfiato dalle profondità, si rovescia mostruoso contro il cielo. Scricchia e turbina la città quando tu disfreni la tua rauca anima. Fratello, con la tua grande anima io voglio scendere laggiù.¹⁹

In questi brani è possibile ravvisare il significato di luogo dell'anima, della verità e della sincerità che il Carso aveva per Slataper; inoltre, si avverte anche come il motivo carsico entri nelle scelte linguistiche adottate dallo scrittore.

Vicino allo Slataper del clima vociano, è lo scrittore Guido Devescovi. Quest'ultimo nell'opera *Ritorno alla montagna*, dedica una sezione al Carso

18 Ivi, pp. 135-136.

19 Ivi, pp. 40-41.

in *Preludio carsico*. Il Carso di Devescovi è però ben diverso da quello dello Slataper: non più simbolo di forza da contrapporre alla città, significato di sanità e forza morale, ma si insinua una componente contemplativa, che Bruno Maier ha definito con la «poetica del guardare»,²⁰ nella quale Devescovi gode delle scoperte della natura carsica, con i suoi fiori e gli uccelli.

Il Carso si fa compagno dello scrittore, «poso la fronte su un sasso e ne suggo, animale desideroso di pace, tutta la dura freschezza. L'osso riconosce il fratello»,²¹ dove nell'ultimo verso è possibile ritrovare una ascendenza slataperiana; in *Il sonetto di pietra* è presente il gioco della rima dantesca pietra-impetra, nei versi «Che spacca al sole e nel gelo la pietra, / Da Dio soltanto una grazia egli impetra»; in *Il morto*, lo squillo di una tromba proveniente dal Carso preannuncia la morte di un contadino «Certo tu annunzi col rintocco sparso / Per l'altipiano sterile che un morto / La terra ha accolto in uno spazio corto / E l'ha coperto con il suol riarso»;²² mentre in altre pagine, che si caratterizzano dall'alternanza di prosa e poesia, ricorre il motivo dello stupore provato dall'autore nella scoperta della natura. Alla Natura spesso si contrappone il motivo della morte:

Primavera, con quanta forza vieni su anche in questo arido Carso,
spaccato dal gelo e dalla bora invernale. Al vedere le foglie ruvidette
del rovo che trionfano giovani e verdi delle pietre e ad ammirare tra i pini
questo cielo così caldo, eppure netto; a sentire lo schiamazzo degli uccelli
grassi nel bosco e il cinguettio di quelli esili e piccini, tutti ebbri di
questa vita che prorompe irresistibile dalla terra, dopo il lungo mancare,
ho le vertigini.

O primavera, quando non sarò più e tu ritornerai pur sempre a deliziare
la terra. chissà se ancora tremerà per te, nell'aria, questo mio sospiro.²³

In altre composizioni il paesaggio carsico diviene un motivo di conforto per il poeta, come nella poesia *Mio desolato Carso*:

Mio desolato Carso, quante volte,
Avido di contrasti ho combattuto
Con l'aspra terra tua, perché da molte
Pietre talor sprizzasse un canto arguto.

20 B. MAIER, *Scrittori triestini del Novecento*, Trieste, Edizioni Lint, 1968, p. 246.

21 G. DEVESCOVI, *Ritorno alla montagna*, Milano, Casa Editrice A. Corticelli, 1937, p. 11.

22 Ivi, p. 49.

23 Ivi, p. 30.

E tua sterilità sempre un acuto
Stimolo fu per me, che nelle folte
grasse contrade mi trovai perduto,
in possesso di facili raccolte.

Ma ora vengo a te come un mendico,
che depone il fardel delle sue pene
sulle ginocchia all'obliato amico:
in queste fredde e solitarie scene,
nel mondo tuo sì rigido e pudico,
che in suo silenzio della morte tiene.²⁴

In Srečko Kosovel, poeta sloveno morto appena a ventidue anni, il paesaggio carsico è il protagonista di gran parte della sua produzione poetica. Lo scrittore Boris Pahor ha definito chiaramente il significato del motivo carsico in Kosovel:

Non è affatto strano che il giovane, innamorato della sua terra, senta confondersi nel suo essere un mare di energia, oppure provi l'impulso di inginocchiarsi davanti all'infuocata solennità dell'astro solare, andando poi per il Carso come un re, pieno di nuova vitalità.²⁵

Il Carso assume dei toni espressionistici, diviene il simbolo dell'amore del poeta per la sua terra. Nelle sue liriche il motivo carsico non è solo descrizione paesistica, ma diviene esistenziale. Kosovel accosta il suo sentire alla descrizione dello stridere della bora sul Carso, come in *Villaggio del Carso*; il divampare della sera sul «carsico paesaggio nel fuoco come d'oro»;²⁶ o il paesaggio nella variazione delle stagioni; frequente è l'immagine dei pini, che quasi si ergono a sentinelle per il poeta. Come nella celebre poesia Canto carsico, che riporto nella traduzione di Michele Obit:

Fragranti pini, pini odorosi
il loro profumo è sano e possent
e chi torna dalla loro solitudin
qui non è più sofferente
perché in questa landa pietros
tutto è bello e reale

24 Ivi, p. 77.

25 B. PAHOR, *Srečko Kosovel*, Pordenone, Studio Tesi, 1993.

26 S. KOSOVEL, *Quel Carso felice*, a cura di M. OBIT, Trieste, Transalpina, 2017, p. 19.

essere, vivere, lottar
e sentirsi sano e gioviale.
Pini, amici, fraganti, forti
del Carso sperduto compagni silenti
della mia solitudine io vi saluto
Colmi di gravi, malinconici incanti!²⁷

Dario De Tuoni, critico d'arte e scrittore, ha lasciato due opere dedicate al Carso. Un carme intitolato *Dalla pietraia carsica* in risposta all'*Elegia dell'Ambra* dell'amico Ardengo Soffici. In quest'opera De Tuoni contrappone con orgoglio la tradizione giuliana a quella toscana dell'amico, opponendo per contrasto il dolce paesaggio toscano a quello impervio del Carso, "simbolo eterno di violenza". De Tuoni ripercorre le vicende storiche della Venezia Giulia partendo dalla storia antica a quella recente della Grande guerra. In seguito, l'autore compose, dopo essere stato colpito dalla morte della moglie, la raccolta poetica *Il Carso*, nella quale questo luogo come «una patria della sua solitudine, della sua malinconia, della sua pensosità afflitta che si ripiega su sconsolati ricordi».²⁸ Nella rivista jugoslava *Sodonost* del 1939, Lino Legiša in una recensione accosta De Tuoni a Kosovel, entrambi cantori del motivo carsico esistenziale, come negli ultimi versi della lirica *Conforto*:

Un mistero che inganna una promessa
è questa vita, e mi rivela il Carso
quanto ignorai confuso nella ressa:
però che tutto, dal pietrame al fiore,
sa quel muto conforto che nessuna
voce umana mai disse al mio dolore.²⁹

Il componimento *Carso* De Tuoni lo dedica a Luisa Carniel, vedova Slataper. In questa poesia il Carso si fa inizialmente motivo autobiografico dell'autore nato a Innsbruck «mi sento figlio, anche se qui non nato», per poi tramutarsi in una descrizione paesistica che sfocia nella delicata menzione a Scipio Slataper a «Chi della vita conobbe l'asprezza» che morì sul monte Calvario durante il Primo conflitto:

Un ciuffo d'erba tra il secco pietrame
più mi conforta che un esteso prato:
mi sento figlio, anche se qui non nato,
del Carso dalle zolle rosse e grame.

27 Ivi, p. 5.

28 S. BENCO, *Carso* di Dario de Tuoni, in *Il Piccolo*, Trieste, 14 gennaio 1938, p. 5.

29 D. DE TUONI, *Carso*, Trieste, Libreria E. Borsatti, 1938, p. 34.

In lui sferza la bora ogni ciarpame
di sentimenti fiacchi, e il mare irato
si gonfia e schiuma in furore serrato
contro gli scogli un émpito di brame.
Carso, divino nel bianco squallore
che t'immisteri in caverne paurose
pur sorridendo nella foiba in fiore!

Chi della vita conobbe l'asprezza
ti adora quale simbolo immortale
di una tenace e tacita fierezza.³⁰

L'INFLUENZA DEL CONTESTO STORICO

NELLE DIVERSE CONNOTAZIONI POETICHE DEL CARSO

Eppure, quando si pensa al Carso, sorge alla mente spontaneo il ricordo delle poesie di Giuseppe Ungaretti. Egli è riuscito, più di ogni altro, a esprimere il paesaggio carsico mutato, stravolto dalla guerra, emblema d'eccezione del dolore del poeta. In *Sono una creatura*, poesia scritta in Valloncello di Cima Quattro il 5 agosto 1916, la pietra carsica del Monte S. Michele diviene la metafora del dolore del poeta:

Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede
La morte
si sconta
vivendo.³¹

Anche lo scrittore Carlo Emilio Gadda ha lasciato una testimonianza paesistica dello stesso monte durante la Grande guerra nella poesia *Sul San Miche-*

30 D. DE TUONI, *Sonetti azzurri*, Trieste, Libreria E. Borsatti, 1936, p. 13.

31 G. UNGARETTI, *Vita di un uomo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1969, p. 41.

le, nella quale ritorna il tema della pietra aguzza e grigia, specificità, ancor oggi, di questo monte, che fu teatro delle più sanguinose battaglie dell'Isonzo:

Lo chiamano monte, così,
perché fu tremendo il salire.
Non c'era vento a lambire

La fronte,
ma la mitraglia passava di qui.

Grigia terra, deserto salire
Al culmine
E riscendere della pietraia,
grigio d'erbacce e di ghiaia,
pietre infrante, rottami, travi,
come cose finite dal fulmine:
il mio passo vi cerca la strada.
Son colmi gli scavi
Delle trincere
Rivoltate e sommerse.
Non vedo che schiere
Nel cielo di nuvole perse
Tetre, nere,
passare, col vento, di là
come una gente che vada
verso l'eternità.³²

Per gli scrittori di confine la drammatica esperienza del Primo conflitto mondiale fu sentita in modo diverso, poiché il terreno carsico era un luogo noto che spesso veniva accostato ai ricordi dell'infanzia, degli affetti e dei primi amori. Tra gli scrittori triestini che rientrano in questo contesto è rilevante la figura del giovane Carlo Stuparich, fine scrittore morto suicida all'età di ventidue anni sul Monte Cengio. Nella raccolta postuma *Cose e ombre di uno*, curata dal fratello Giani, si scorgono alcuni cenni carsici.³³ Il primo nella poesia *Trionfo della vita*, nella quale Carlo cerca un po' di quiete; la ricerca prima

32 A. CORTELLESSA (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba*, Milano, Bompiani, 2019, p. 555.

33 In generale, è doveroso evidenziare che il motivo paesistico è una delle cifre stilistiche dei fratelli Stuparich. Il tema marino, fortemente presente negli Stuparich, è legato alle origini istriane, ai ricordi d'infanzia e nel caso di Giani il motivo è anche legato alla famiglia, in particolar modo alla figura del padre e al ricordo di Carlo.

davanti al mare di Barcola a Trieste e poi nel Carso che, nelle sue conformità geologiche, si assimila ai sentimenti dell'autore:

L'ho cercata poi fra i nudi dirupi
deserti del Carso...
E invece di pace ho dato al mio cuore
un tormento tagliente
come le sue spaccature
e un dolore aspro aggrovigliato
come i suoi gineprai.
Non c'è riposo per me.
Ma io mi ribello.
Chi domanda pace?
Chi vuole annientarsi
nel nirvana?
Anche l'inebetito ha la pace nel cuore.
[...]
Alzo la fronte
turbato ma forte
gonfio di rabbia e di amore.³⁴

Più evidente in *Elegia*, dove Stuparich riprende un lessico che richiama gli elementi naturali carsici: «Soltanto il mio destino m'addolora: / la mia vita calcarea, grotta chiusa, / volta in sé stessa con occhi incantanti / che guardano il suo buio stillicidio».³⁵ Infine, nelle sue ultime poesie, scritte durante la disillusione della guerra, è riscontrabile il tema paesistico che diviene esistenziale, una vena malinconica si insinua nel poeta. In *Principio di novembre*:

Oggi l'aria è chiara e fine
e i monti son cupi e tersi,
poveri anni persi
in fantasie senza confine.
Qui ogni pietra ha un contorno
Ogni fibra un colore,
i rami tendono intorno
una rigidità senza languore.
Foglie gialle cadute
per troppa secchezza,

34 C. STUPARICH, *Cose e ombre di uno*, a cura di G. STUPARICH, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1968, pp. 30-31.

35 Ivi, p. 43.

segnano l'asprezza
di grandi arie mute.
Il cielo è azzurro di profondità
Le cose son ferme e recise.
Passò un respiro d'eternità
In queste solitudini derise.³⁶

In particolar modo, nell'ultima poesia intitolata *Impressione* si può vedere condensata la sua poetica esistenziale, il suo «esame di esistenza»,³⁷ mentre il motivo carsico ritorna come paragone dello stesso Stuparich:

Oggi la terra fuma, e nebbia vela il leggero vestirsi della primavera. Intravedo la dolcezza della sua carne rosa-celeste.

Più dolce è questa prima primavera attraverso una parete diroccata.

Lo spacco m'incornicia con duri frastagli di pietra colori teneri di cose nascenti.³⁸

Nello stesso modo in molte prose poetiche di Giani Stuparich è ravvisabile il tema carsico, come, per esempio, nelle pagine di *Guerra del '15*, dove si delineano ricche descrizioni del Carso: un luogo conosciuto dall'infanzia che però si tramuta con la guerra; il conflitto deturpa non solo l'essere umano ma anche la natura. Risultano toccanti e intense le descrizioni della terra di nessuno, dove giacciono i morti e i feriti e dove la terra stessa soffre: «Non ho provato mai un sentimento cosiffatto di tenerezza, come da vivo a vivo, per questa povera terra, nuda terra, sassosa e piena di ferite, che ci dà riposo e protezione».³⁹

Nella raccolta di novelle *Pietà del sole*, il Carso ritorna nei frammenti poetici di Giani: nei ricordi dell'infanzia alla ricerca dei primi bucaneeve, nel quale ricorre la figura dell'amato fratello Carlo; oppure nel senso di meraviglia provata nello scoprire ogni volta le bellezze paesistiche del Carso, «Mi sono chiesto varie volte per quali motivi questa terra così povera, così scheletrica riesca

36 Ivi, p. 47.

37 Riprendo il titolo di un frammento di Stuparich, che richiama il periodo prebellico descritto anche nella celebre opera di Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, nel quale Carlo delinea il lavoro di "scavo interiore": «*Esame di coscienza* meglio che di coscienza, perché "coscienza" è un concetto troppo puro, troppo semplicistico, che ci illude su una nostra libera potenza sempre dilatabile, ci fa esser giudici ingiusti, che insomma ci fa trascurare massimi fattori determinanti. Per il mio esame voglio che sia un tessere non un disfare o fare liste di peccati e di meriti». Ivi, pp. 53-54.

38 Ivi, p. 49.

39 G. STUPARICH, *Guerra del '15*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 143.

a mantenere un fascino di paesaggio [...] E mi convinco sempre più che tali motivi sono da ricercarsi proprio in questa sua povertà onesta, senza belletto», un paesaggio dove «cielo e aria dominano quassù» in un «contrasto di luce», «un pallido deserto, a una terra non fatta per gli uomini», fino ad arrivare a definire questa una terra che «ha l'anima del poeta, che sprema da sé, con tormento, in orgogliosa povertà, la sua vena».⁴⁰

Il triestino Giulio Camber Barni, che Saba disse «la guerra fece poeta»,⁴¹ fu l'autore del volume *La buffa*. Barni rappresenta la guerra in una prospettiva universale, nella quale i poveri fanti (già il titolo richiama in modo il termine dispregiativo utilizzato dagli altri reparti per definire la fanteria) si ergono a eroi dei folli comandi dei generali “imboscati”, il nemico è uguale al soldato italiano. In modo evidente, nel componimento *Mi seppellirete*, appare il soggetto carsico come ultima dimora del fante.

Mi seppellirete
in mezzo una dolina:
vorrei un po' di terra
di quella carsolina,
vorrei un po' di terra
di quella gineprina,
un po' di terra rossa
di sopra la mia fossa!
E non perdetevi tempo
a dire chi io sia:
lo capiranno tutti
ch'ero di fanteria.
Ma se trovate un cardo:
il fiore della via,
ma se trovate il fiore emblema di dolore
cresciuto dall'amplesso
del sasso e dell'amore,
al posto della croce
io lo vorrei vicino.
E poi frugatemi pure,
potrete ber del vino,
potrete andar a bere
da qualche vivandiere.⁴²

40 G. STUPARICH, *Pietà del sole*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 8-12.

41 B. MAIER, *Scrittori triestini del Novecento*, cit., p. 191 cita Saba.

42 G. CAMBER BARNI, *La Buffa*, Trieste, Lo Zibaldone, 1969, pp. 61-62.

Un'altra testimonianza importante è data dal viennese Kornel Abel, che nella sua opera *Carso* (qui tradotta da Renzo Segala) descrisse la sua esperienza bellica. Fin dal titolo il luogo deputato al combattimento assume una propria connotazione soggettiva. Abel si sofferma a descrivere il terreno carsico e il significato che questo luogo assume per i soldati austroungarici:

Altopiano carsico. Due parole, poche sillabe. Un concetto che a ogni borghese e ogni imboscato è ormai divenuto familiare. Un'espressione che, attraverso il suo uso quotidiano, ha perso la sua terribile violenza, sì che l'umanità osa voltare il foglio sul quale essa è scritta. Solo coloro i quali se ne stanno appiattiti nelle trincee tra Monte San Michele e Duino, tra gli implacabili sassi del deserto carsico difendendo la patria in pericolo e sbarrando con i loro corpi la strada che conduce Lubiana e a Trieste, solo essi fanno come quelle otto sillabe rappresentino il titolo di uno dei più eroici capitoli della storia dell'umanità.⁴³

Il Carso diventa un implacabile nemico, privo di acqua, afoso nei lunghi pomeriggi assolati, nei quali il pietrame non offre riparo; ma aguzzo e difficilmente scavabile con le vanghe lascia insepolti i corpi dei morti, che giacciono nelle buche rocciose provocate dalle granate:

Il Carso è un nemico. Un nemico instancabile, sempre sveglio, terribile, invisibile, onnipresente come Dio. Ovunque si urta contro di esso. A ogni momento mostra, sotto i più innocenti travestimenti, il suo livido volto di fantasma. In mezzo all'erba delle doline, sui lunghi pendii apparentemente terrosi, in anfrattuosità coperte di muschio, ovunque una vanga si affondi per qualche ragione nel terreno il Carso fa la sua apparizione, con la prepotenza del suo essere e di ciò che è sempre stato e sempre sarà.

In ogni luogo si può constatare il rapporto e il contatto tra l'uomo e la terra. Solo qui non esiste comunicazione di sorta. Insanabile contrasto, separazione senza soluzioni di continuità tra la vita e la morte. Perfino i Caduti rimangono degli estranei per queste rocce, che contrastano loro l'entrata nel luogo dell'ultimo sonno.⁴⁴

43 K. ABEL, *Carso*, a cura di R. SEGALA, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2020, pp. 68-69.

44 Ivi, pp. 69-70.

Se questo è stato il Carso per chi ha combattuto la Grande guerra, non è andata meglio dopo la Seconda guerra mondiale, quando la sconfitta italiana fu resa chiara nella divisione del territorio dell'Istria dalla Venezia Giulia.⁴⁵

La poeta Lina Galli in *Notte sull'Istria* canta nelle sue liriche di un «tempo senza pietà»⁴⁶ che affligge le vite degli uomini, un'epoca nella quale l'odio si manifesta in tutta la sua brutalità. La Galli esprime questo dolore da esule senza lacrime, con una dignità che si fa nostalgia del passato e del paesaggio di Parenzo, la città della sua infanzia. Al di là della nostalgia, il Carso assume anche i connotati macabri delle foibe. In *Riconoscimento (novembre 1943)* il Carso si fa inquietante, custode silente di morte:

Lente da voragini
risalgono salme senza volto umano.
Odor di morte infetta l'aria piovosa.
Stanno senz'occhi, incontro al cielo bianco.
Riversi sopra l'erba dolce
sono i vivi corrosi.
Sfilano i vivi –
cercano invano qualche caro segno
nella putredine priva di sigillo.
L'anima impietra
– spietato strazio –
Poi urla un nome temuto.
Stanno senz'occhi, incontro al cielo bianco.⁴⁷

Il dramma è quello degli esuli che decisero di abbandonare la terra natia. In *Sasso levigato* è ravvisabile il motivo, presente in molte altre liriche, dell'abbandono e del senso di recisione con le proprie radici.

Perduta la nostra terra, perduta!
Spoglie di città s'allungano coi promontori
sopra la coltre azzurra.

45 Mi limito in questa breve nota ad accennare al motivo carsico di un altro scrittore istriano più ampiamente indagato. Fulvio Tomizza ha trattato a lungo il motivo dell'esilio dalla propria terra. Il Carso per Tomizza diviene luogo identitario separato dai cambiamenti geopolitici. Riporto solamente un passo del celebre romanzo, *Materada*, nel quale il profumo della terra rossa dell'Istria, portato dal vento, ricorda la vita agreste precedente dell'esule: «Dal mare veniva un po' di tramontana e portava con sé il profumo della terra appena arata: profumo di terra rossa, che non se ne trova un altro eguale». F. TOMIZZA, *Materada*, in *Trilogia istriana*, Milano, Mondadori, 1967, p. 136.

46 B. MAIER, *Scrittori triestini del Novecento*, cit., p. 253.

47 L. GALLI, *Notte sull'Istria*, L'Arena di Pola, 1958, p. 27.

Nella lucente aria s'incrociano
 i gridi desolati dei gabbiani.
 Nessuno taglia più le rose degli orti
 né la secchia ridente
 scende nei pozzi antichi.
 Secco è il geranio sui davanzali vuoti.
 Sull'uscio buio la vecchia centenaria
 muta s'incurva verso il suolo amaro
 fissa un risucchio lento che l'inghiotte
 Più che i suoi morti,
 più che i suoi morti
 premono alle spalle
 i visi degli esuli dispersi.
 Arida foglia trema la sua mano.
 Il cuore è un sasso scavato
 da tutto il sangue fluito lontano.⁴⁸

Similari sono alcuni componimenti di Sisinio Zuech, nella sua raccolta *L'arco della notte*. Nella seconda parte dell'opera appare la tragedia dell'Istria, mentre nella terza sezione è presente il soggetto carsico, visto come un mondo di barbarie e di violenza nel quale: «sotto le grumazze / aride / del Carso / s'annodano / in sublimi trame / vibrazioni di sangue / e palpiti / di vita». ⁴⁹In altre poesie invece, come negli Sterpi, la morte per infoibamento riappare: Tra i sassi / affiorano / cenci / di martiri obliati / ch'hanno sofferto / nel tormento / della vita assai / per giungere / a questa eternità / di nulla. / ... Ma poi /nessuno porterà / di là del fosso, / di là del veto / l'obolo di fiamma...». ⁵⁰

Sempre istriano di nascita, Pier Antonio Quarantotti Gambini è noto soprattutto per le opere in prosa, come *L'onda dell'incrociatore* e *Gli Anni ciechi*; tuttavia, egli ha scritto anche alcune opere poetiche, come, per esempio, *Racconto d'amore*, uscito postumo. Questa raccolta poetica è accompagnata da una lettera in memoria del caro amico Umberto Saba che ha la funzione di introduzione. Le poesie raccolte narrano un turbamento amoroso che Gambini provò, uomo oramai giunto alla soglia della mezza età, per una giovane. Il paesaggio triestino fa da sfondo alle prime uscite, alle nuotate in mare e il motivo carsico si affaccia in modo sabiano con la sola funzione descrittiva nella prima strofa della V poesia, dove si possono leggere i seguenti versi: «In acqua parlavamo, nella baia / di Sistiana, silente, / tra la costa rocciosa e il golfo blu» o poco più avanti: «Anche Trieste in fondo, bianca e gialla / a pie' delle

48 Ivi, p. 50.

49 S. ZUECH, *L'arco della notte*, Padova, Rebellato Editore Cittadella, 1960, pp. 104-105.

50 Ivi, pp. 88-89.

montagne sue violette, / tremolava nella mattutina / foschia del sole, sparendo e riapparendo / tra l'onde». ⁵¹ Non dissimile ritorna nella lirica successiva:

O gita interminabile, sfibrante;
e bella tuttavia, per quell'azzurro
tutto liscio del mare come un lago
e quelle verdi rocciose pendici
precipiti; fiorite di villette
nascenti; ma più bella per qualcosa
che nasceva, esitando, entro di noi. ⁵²

Nella poesia XXXIV un'osteria carsica che si affaccia sul mare diviene la muta testimone di un pomeriggio trascorso assieme: «La colazione in Carso all'osteria, / [...] Il Carso era freschissimo, / tra le sue rocce, i boschi e le doline; / e domestico a noi per la sua povera / bellezza informe, delicata ed aspra». ⁵³ Il paesaggio di Trieste si carica di due nuovi diversi significati nel corso della raccolta: il primo è ravvisabile nel XXIV componimento, in cui si scorge il sentimento dell'esule: «Sopra un mozzo sperone si erge il faro / che agli esuli ricorda la svanita / vittoria, e lo circonda un belvedere, / forse un antico spalto». ⁵⁴ Il secondo motivo, riscontrabile in alcune poesie, sopraggiunge con l'avvicinarsi del termine della relazione, il paesaggio carsico si carica di malinconia, come nella LIV poesia: «I luoghi delle nostre gite antiche, / ora felici ed ora travagliate. / Il paradiso dell'estate / con te trascorsa: il mare, il cielo e il Carso». ⁵⁵ O meglio ancora si riscontra nei versi della lirica CV:

La roccia che precipita nel mare
fra stenti pini dal ciglione carsico,
i lievi promontori ove gli ulivi
ed i vigneti schiudono alla bora
il corso, e l'Adriatico selvaggio
e mite: tutti il vario mio paese
aspro e gentile, ritrovavo in te. ⁵⁶

In quest'ultima poesia è ravvisabile anche la ripresa dell'aggettivo "aspro" di chiara ascendenza sabiana per descrivere il paesaggio triestino. ⁵⁷

51 P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Racconto d'amore*, Milano, Mondadori, 1965, p. 33.

52 Ivi, p. 35.

53 Ivi, p. 71.

54 Ivi, p. 59.

55 Ivi, p. 95.

56 Ivi, p. 161.

57 Gambini riprende da Saba anche la personificazione di Trieste con una donna, in questo caso la giovane amata. Vedi lirica LVI, p. 97.

Al clima di rinascita post bellica si può far risalire la raccolta poetica *La gioia è dura* del poeta monfalconese Sergio Miniussi. Il giovane descrive la terra carsica come luogo della propria origine:

Terra della mia gente e di mio padre
sei la pietra che spacca
la scorza del Carso
ed esplose la luce,
sei la piova terrestre che induce
questo mio corpo all'unico suo vanto
d'assorbirti
nelle mie vene dentro nel mio cuore
come tutte le cose della vita:⁵⁸

Sempre alla tematica familiare è la poesia *Lo spaccapietre*, dedicata alla figura del nonno spaccapietre alle cave d'Aurisina: «Ero pietra del Carso / amavo la bora. / Fu allora che divenni tagliapietre».⁵⁹ A questo motivo si aggiunge quello dell'allegria della gioventù, della “muleria” in dialetto triestino. Nella poesia *Osteria d'Aurisina*, le compagnie di giovani si ritrovano a bere il terrano, il vino che nasce dalla terra asprigna del Carso, nelle osterie carsiche, come negli ultimi versi: «Estate è vento sulle cave, / ormai al cuore bastano le brave / sorsate di terrano»,⁶⁰ oppure in Vendemmia a Sgonico, viene rappresentato il momento della vendemmia contrassegnato in una giornata di bora: «Rapida aggiorna / la terra e torna / la bora, / bella sul rosso / dei campi stella / l'uva».⁶¹ La giovinezza porta con sé anche il motivo del turbamento amoroso:

Fischia l'estate, mularia, nei porti
della costa, sui grebani del Carso:
il sale della vita arioso è sparso
negli occhi delle mule. In tanta festa
plana come un fringuello la tua testa,
Momi che esulti il sale dell'amore
sui grebani del Carso. Nei miei porti
fischia l'estate: ho una ragazza in cuore.⁶²

58 S. MINIUSI, *La gioia è dura. Poesie (1955-1957)*, Trieste, Edizioni dello Zibaldone, 1958, p. 39.

59 Ivi, p. 43.

60 Ivi, p. 57.

61 Ivi, p. 75.

62 Ivi, p. 37.

CONCLUSIONI

Questa rapida indagine poetica, che non vuole definirsi esauriente ma solamente esemplificativa, ha messo in luce quanto il motivo paesistico sia uno tra le caratteristiche peculiari degli scrittori triestini. In questo contesto, il Carso ha assunto diversi significati, non derivati solamente dalla cifra stilistica dello scrittore, ma in parte assimilabili al contesto storico. Si è visto come il tema carsico sia stato utilizzato come semplice sfondo per le vicende autobiografiche ed emozionali di Saba e Giotti; mentre ha assunto una propria soggettività espressionista nella lirica di Slataper. In Devescovi il Carso è simbolo dello sguardo attento dello scrittore, che spesso contrappone il rigoglio della natura all'ombra della morte. Il motivo carsico ha poi acquistato un tono esistenzialista nelle poesie di Kosovel e di De Tuoni. Nell'ultima parte del saggio, è marcatamente più presente il legame con il contesto storico. Si vedono prima gli autori che, sebbene non nati nelle terre giuliane, hanno conosciuto il Carso durante la Grande guerra (Ungaretti, Gadda e Abel), ma anche in questa connotazione, è possibile notare le divergenze con autori del territorio (fratelli Stuparich, Barni) che hanno utilizzato questo motivo per problematizzarlo con nuovi temi. Infine, il soggetto del Carso si affaccia anche nei componimenti della metà del Novecento, nelle liriche degli esuli fino a giungere alla realtà della ripresa economica.

Il Carso come luogo deputato alla "triestinità" è stato rappresentato chiaramente nelle pagine appassionate dell'opera *Autoritratto triestino* di Alberto Spaini. In più pagine lo scrittore descrive la motivazione per la quale i triestini vanno sul Carso, come, per esempio, quando l'autore tratteggia la nostalgia provata in gioventù a Firenze durante le passeggiate estive con i compagni della Voce:

L'Italia. Terra che l'estate indora, ci sembra lontana e straniera proprio in questo momento. Allora, là su, tutto è verde. Ricordo le colline sopra Firenze, le passeggiate, anzi le lunghe marce che la domenica facevamo, noi piccolo gruppo di giuliani, ansando per il passo celere e il fervore delle discussioni. A un certo punto ci si buttava per terra, e ogni volta restavamo quasi offesi da questo fatto: che per terra non c'era un filo d'erba. Nessuno lo diceva, ma un'ombra ci passava in fondo agli occhi, un'ombra di rimpianto.⁶³

Spaini spiega che per i triestini portare un amico sul Carso di domenica è la norma, poiché «La gita in Carso diviene la più straordinaria e originale avventura, un po' la trama della nostra vita». Ogni domenica in Carso si ritrova la

63 A. SPAINI, *Autoritratto triestino*, Milano, Giordano Editore, 1963, p. 267.

città, «noi triestini siamo un poco strambi. Ma non è colpa nostra. Come Nostro Signore ci ha dato per giardino e passeggio questa erta impervia bruciata muraglia del Carso, così ci ha messo al confine del mondo; tre mondi per lo meno vengono a scontrarsi nelle nostre contrade». Il tema è quello «spinta a andare assai lontano, ad attraversare il Carso brullo e deserto»⁶⁴ alla ricerca forse di una patria lontana, di qualche antico nonno che qui si è fermato.

Lo stesso triestino viene assimilato da Vincenzo Sagona a una pietra del Carso. Egli ha «una conformazione “scannellata”, forata da dissoluzioni di sentimenti, che, come le acque piovane, cercano il profondo. L’anima triestina scorre e penetra con quasi epigenetica intimità. Il triestino ha le qualità immediate della poesia».⁶⁵

In conclusione, il Carso è davvero una peculiarità degli scrittori triestini o di chi si è affacciato a questo luogo e forse vale ancora quello che diceva lo Slataper a Sibilla Aleramo: «quando poi qualcuno viene, noi non sappiamo fare altro che condurlo per queste grigie vie e meravigliarci che egli non capisca».⁶⁶

64 Ivi, pp. 22-25.

65 V. SAGONA (a cura di), *Piccola antologia della poesia triestina del Novecento*, Trieste, Libreria Editrice Internazionale Italo Svevo, 2017, p. 6.

66 S. SLATAPER, *Epistolario*, a cura di G. STUPARICH, Milano, Mondadori, 1950, p. 312.

SCRITTURE PRIVATE
APPUNTI, LETTERE E MEMORIE

Rileggere gli anni Sessanta attraverso una corrispondenza internazionale di Ottavia Galloni

Il fondo Cordier & Ekstrom è uno dei numerosi nuclei che si possono trovare nel vasto processo di archiviazione dell'opera di Gianfranco Baruchello, conservato alla sede della Fondazione Baruchello in via di Santa Cornelia. Questo articolo ne prende in analisi un faldone, contenente circa 348 unità documentarie ancora in corso di studio e accompagnato da un'ampia documentazione fotografica, il tutto datato dal 1962 al 1970, con maggiore quantità di documentazione tra 1963 e il 1966. La maggior parte dei materiali riguardano la corrispondenza con la Galleria Cordier & Ekstrom (rappresentante dell'attività di Baruchello negli Stati Uniti), con il Guggenheim o il MoMa, ma si trovano anche altre tipologie di documenti come cartoline, telegrammi, bozze di testi o articoli di giornale.¹

La volontà di questo elaborato è quella di rileggere gli anni Sessanta tramite la documentazione d'archivio al fine di inserire l'attività di un artista italiano, come Gianfranco Baruchello, all'interno di una lettura transnazionale dei rapporti che unirono Italia e Stati Uniti nel secondo dopoguerra.

In particolare, i documenti ci permettono di ricostruire i rapporti con la Galleria Cordier & Ekstrom, sede americana della Galleria parigina Daniel Cordier dove l'artista aveva esposto nel 1963. Al di là delle informazioni "di Bottega" per le mostre, il tono d'amicizia che caratterizza la documentazione testimonia quanto le reti di relazioni, anche personali, siano fondamentali nella rilettura di questo ponte transatlantico. Materiali di questo tipo ci consentono anche di cogliere la percezione dell'ambiente americano per un artista come Baruchello, mettendo ulteriormente in luce quanto in realtà gli artisti italiani arrivati oltreoceano rimasero in parte delusi dal tanto sperato American Dream, come già dimostrato dalla sua corrispondenza con Mario Schifano,² dandoci una narrazione più ampia del contesto americano della pop art in relazione agli artisti italiani, non limitandosi ad una gerarchica narrazione di influenza passiva dell'opera di Rauschenberg sugli artisti italiani, come emerge dalla corrispondenza con Giulio Carlo Argan:

1 In particolare, l'articolo di Maurizio Bonicatti per *Art International* vol. IX, no. 8, 1965.

2 C. SUBRIZI, in *La presenza degli artisti italiani nelle mostre americane dei primi anni Sessanta*, in *Arte Italiana 1960-1964: identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Milano, Scalpendi Editore, 2017.

L'incontro con Rauschenberg, Oldenburg, Lichtenstein, Dine è stato molto più deludente rispetto a quello con i pittori della generazione precedente (per es: Rotchko, Newman). L'atmosfera non è così orribile come credevo: c'è una possibilità di contatto abbastanza aperto anche se forse troppo superficiale. Bisognerebbe vivere a lungo qui per capire.³

La ricca documentazione disponibile consente anche di ricostruire l'attività espositiva di Gianfranco Baruchello negli Stati Uniti.⁴ L'artista espone per la prima volta oltreoceano nel 1962, partecipando alla storica mostra "New Realists" presso la Sydney Janis Gallery, grazie all'intermediazione di Ileana Sonnabend. In questa occasione, espongono con lui altri artisti italiani di rilievo, tra cui Enrico Baj, Mimmo Rotella e Mario Schifano.

L'anno successivo inizia la sua collaborazione con la Galleria Cordier & Ekstrom, prendendo parte alla collettiva "Choices" (settembre – dicembre 1963). La corrispondenza tra gli organizzatori rivela l'interesse di Alfred Barr e Dorothy Miller per il suo lavoro, interesse confermato dall'acquisto di due sue opere per la collezione del Museum of Modern Art di New York. Nel marzo-aprile 1964, la galleria gli dedica la sua prima mostra personale newyorkese.

Nel 1965, le opere di Baruchello vengono esposte al San Francisco Museum of Art nella mostra "New York Art Collector Selects" e al MoMA nella collettiva "Recent Acquisitions: Painting and Sculpture". L'anno successivo, Cordier & Ekstrom inaugura una seconda personale, "Baruchello. Recent Works", il cui allestimento è curato da Marcel Duchamp. Proprio in questa occasione, il Guggenheim di New York acquista *Wordly Games*, inserendo così l'opera di Baruchello nella sua collezione permanente.

Nel 1966, la sua attività espositiva negli Stati Uniti prosegue con la partecipazione alla collettiva "Homage to Caïssa", voluta da Duchamp per la Chess Foundation. Una celebre fotografia dell'evento ritrae Andy Warhol intento a filmare Duchamp di fronte a un'opera di Baruchello. Nello stesso anno, il film *Verifica incerta* viene proiettato al MoMA, mentre i suoi lavori sono inclusi nella mostra "European Drawings",⁵ curata da Lawrence Alloway per il Guggenheim.

3 Lettera del 22 aprile 1964, da Gianfranco Baruchello a Giulio Carlo Argan, Archivio della Fondazione Baruchello.

4 C.ZAMBIANCHI, *Baruchello e gli Stati Uniti, le mostre personali e la ricezione americana*, in *Il Possibile: istruzioni per l'uso. Studi sull'opera di Gianfranco Baruchello*, Convegno Accademia dei Lincei, 23-24 gennaio 2025, Roma.

5 A. DEL PUPPO, *Disegno A-Z. La mostra European Drawings del 1966 al Guggenheim Museum di New York*, in *Il Possibile: istruzioni per l'uso. Studi sull'opera di Gianfranco Baruchello*, Convegno Accademia dei Lincei, 23-24 gennaio 2025, Roma.

Nel 1967, Baruchello partecipa nuovamente a una collettiva presso la Galleria Cordier & Ekstrom, intitolata “Soloist”, e alla mostra “Pictures to be Read/Poetry to be Seen” a Chicago. Quest’ultima segna un primo punto di disaccordo con Arne Ekstrom, che non approva la sua scelta di esporre nella città dell’Illinois.

L’ultima mostra documentata da questa corrispondenza è “Selections from the Guggenheim Collection 1900-1970”. I rapporti con gli Stati Uniti poi si raffreddano per condizione politiche e rapporti personali.

A correlare questi documenti vi è un’altra sezione dell’Archivio della Fondazione Baruchello su cui desidero soffermarmi: l’archivio fotografico. Questo materiale consente di ricostruire ulteriormente una rete di relazioni tra il vecchio e il nuovo continente. Alcune immagini risultano particolarmente significative. Tra queste, spicca una fotografia di Duchamp durante l’allestimento della mostra “Baruchello. Recent Works” del 1966, che non solo documenta una parte delle opere esposte, ma testimonia anche il rapporto di amicizia e collaborazione tra i due artisti. Altrettanto rilevante è la presenza di Mark Rothko all’inaugurazione della personale di Baruchello del 1964. Questo dettaglio è particolarmente significativo, in quanto Baruchello aveva già menzionato Rothko nella lettera sopracitata ad Argan, sottolineando la volontà di considerare l’arte americana al di là di una New York School tradizionalmente identificata con Pollock. Un altro documento fotografico di grande interesse è un’immagine scattata da Baruchello nella casa di Arman, in cui compaiono diversi artisti: sul retro della foto l’artista stesso annota i nomi di Segal, Jim Dine e sua moglie. Inoltre, sulla parete si distingue un’opera di Baruchello, ulteriore testimonianza delle interconnessioni artistiche dell’epoca. Infine, merita una menzione una fotografia di Arne Ekstrom, figura chiave di questa documentazione. Questa immagine fa parte di un gruppo di fotografie scattate sia nella sua casa che in galleria, in cui compaiono anche i suoi familiari. L’insieme di questi scatti sottolinea ulteriormente il forte legame di amicizia tra Ekstrom e Baruchello.

Nel complesso, l’archivio fotografico rappresenta un prezioso esempio vivo delle relazioni che crea l’archivio di Gianfranco Baruchello, e in questo caso anche del rapporto transnazionale tra Roma e New York.

Per concludere riguardo l’analisi di questa documentazione vorrei soffermarmi sull’importanza di completare queste storie tramite il confronto con quello che si può trovare sul tema negli archivi americani, al di là della coscienza d’Archivio di Gianfranco Baruchello ben visibile nel lavoro fatto dall’artista nel conservare le brutte copie delle lettere o le copie carbone. Un primo tentativo di ricerca per completare questa corrispondenza ha riscontrato materiale in: Archive of American Art Dore Ashton papers, Archive of American Art Emily Traimaine paper, Archive of American Art Carlotta Roberts Pa-

pers, Marcel Duchamp Archive, Dorothy Miller MoMA Archives, L. Alloway Records Guggenheim Archive (European Drawings).

La messa in relazione degli archivi diventa quindi rilevante in quanto i documenti, come le opere, non sono mai neutrali, ma sempre figli dei legami causa effetto con cui le narriamo e le leghiamo tra loro, avere la possibilità di creare nuovi legami unendo il dialogo di archivi diversi ci permette di dare nuova forma al nostro sistema epistemologico. Lo scopo di questo breve articolo è quello di dare una narrazione espansa dei rapporti con gli Stati Uniti e ricostruire le relazioni complesse che hanno caratterizzato i rapporti transatlantici tra Roma e New York negli anni della guerra fredda tramite lo studio della documentazione d'archivio.⁶

6 C. SUBRIZI, *Storia dell'Arte come archivio, Ipotesi critiche per attraversare la seconda metà del XX secolo*, in *Arte Mondo. Storia dell'Arte, storie dell'Arte*, a cura di E. DE CECCO, Milano, Postmedia Books, 2010.

Lettere, diari, collaborazioni, collezioni: attivare l'archivio tra generazioni. Riflessioni su un lavoro in progresso di Caterina Borelli

Alla morte dei miei genitori, Giovanna Moro e Sergio Borelli,¹ mi sono trovata davanti alle pareti dei tre piani della loro casa tappezzate di librerie e stipate di ogni tipo di materiale stampato, da brochures di viaggio a dattiloscritti a riviste d'epoca.

In realtà avevo assunto il ruolo di gestore della loro 'eredità culturale' già anni prima quando avevo preso in mano la collezione di materiale iconografico² che mia madre non era più in grado di gestire, per poi consolidarsi con la sua morte nel 2012 quando, per distrarre mio padre e contribuire a dargli qualcosa su cui impegnare la testa, gli avevo proposto di fare un documentario sulla sua casa.

LA CASA

Perché la casa? Per mio padre è sempre stata una parte di sé esterna al suo corpo ma integrante della sua psiche, come se fosse una memoria digitale esterna.³ La casa, come il suo corpo che cambiava nel tempo, era in continua lavorazione e gli spazi e le librerie si moltiplicavano. Nei sei anni di riprese che ci sono voluti per completare *The House He Built*⁴ (a quel tempo lavoravo a tempo pieno a una trasmissione di informazione TV quotidiana e filmavo principalmente nei fine settimana) non solo ho avuto modo di esplorarla con lui ma lui stesso ci ha tenuto a stabilire che nel tempo me ne occupassi io, dandomi il permesso di guardare dappertutto compreso leggere i suoi diari e le lettere.

-
- 1 Giovanna Moro, Sartirama Lomellina (PV) 8/10/2020-Roma 23/4/2012, giornalista e ricercatrice iconografica; Sergio Giacobbe Borelli, Milano 4/5/2023-Roma 17/9/2021, giornalista.
 - 2 «Meravigliosamente ricca e varia collezione di foto, stampe, poster, dipinti, volantini, giornali e materiale effimero che copre un ampio spettro di movimenti politici e culturali da circa il 1800 ad oggi [...] una collezione personale di grande carattere e interesse – una delle vere grandi risorse incluse in questo libro...», H. EVANS, *Picture Researcher's Handbook. An international guide to picture sources and how to use them*, London, David & Charles, 1975, online. URL: <MoroRoma.com>.
 - 3 Ho scritto *The House He Built: autobiografia in una casa*, un articolo approfondito sulla relazione tra luogo e memoria attraverso mio padre e la sua casa, per la rivista accademica *Mnemosyne*, 2017, n. 10, ULP Presse Universitaire de Louvain.
 - 4 *The House He Built*, 75', 2019, online. URL: <<https://vimeo.com/475973021>>.

Riconoscendomi in qualche modo il merito di aver trasformato il prodotto della sua vita in un'eredità culturale.

MARE MAGNUM

Questa “eredità culturale” si è materializzata in un mare magnum di materiali molto diversi. Mio padre nella sua vita non ha mai buttato via niente, per cui assieme ai manoscritti degli articoli e alle copie dei giornali e riviste su cui erano stati pubblicati, i taccuini con gli appunti, le lettere di lavoro e personali, ci sono anche i biglietti aerei, le brochure degli alberghi, i biglietti di entrata ai musei, gli orari dei treni, gli opuscoli di propaganda e via andando. Per non parlare dei materiali scolastici – quaderni, appunti, temi, esercizi di matematica – delle lettere e dei diari; delle pellicole in 9.5 mm Pathe baby, 16 mm. e dei nastri con le registrazioni audio che vanno da un'intervista a Fanfani nei primi anni '60, a Miriam Makeba che canta. E a centinaia di foto, perché all'inizio della sua carriera faceva anche reportage fotografici. Non solo, essendo lui una persona curiosa, gli argomenti collezionati coprivano soggetti molto diversi. E così per mia madre, per le ricerche di immagini che facevano parte del suo lavoro.

Affrontare i materiali di mia madre invece offriva altri tipi di problemi. Dopo che siamo nate, soprattutto dopo la nascita della terza e quarta figlia, ha cambiato percorso professionale e da giornalista quale era ha iniziato a lavorare come ricercatrice iconografica, collaborando a varie pubblicazioni soprattutto internazionali. Ma dato che, come per la maggioranza delle donne della sua generazione, le vicende personali erano indistricabili da quelle professionali, il materiale che mi sono trovata davanti è molto mischiato. Per esempio: non scriveva un diario ma aveva un'agenda in cui segnava dalle ore delle collaboratrici domestiche agli appunti delle ricerche in biblioteca, dalla febbre di una di noi agli spunti per degli articoli da proporre o per del materiale da cercare. Essendo nata quando i suoi non avevano una stabilità economica, per lei tutta la carta era buona per scrivere, dagli scontrini ai cartoncini dei collant annotati con la sua calligrafia ‘esuberante’ e a volte persino stenografica.

Quanto scritto risulta molto difficile da interpretare, e quegli appunti si sono tradotti per me in puzzle da decifrare. Per cui mentre è stato abbastanza facile seguire la logica che sostiene l'organizzazione della sua collezione di cartoline, foto ed immagini sociali, culturali e politiche dal 1800 al secondo dopoguerra, per quanto riguarda appunti, lettere, considerazioni, spunti, la situazione è molto più laboriosa.

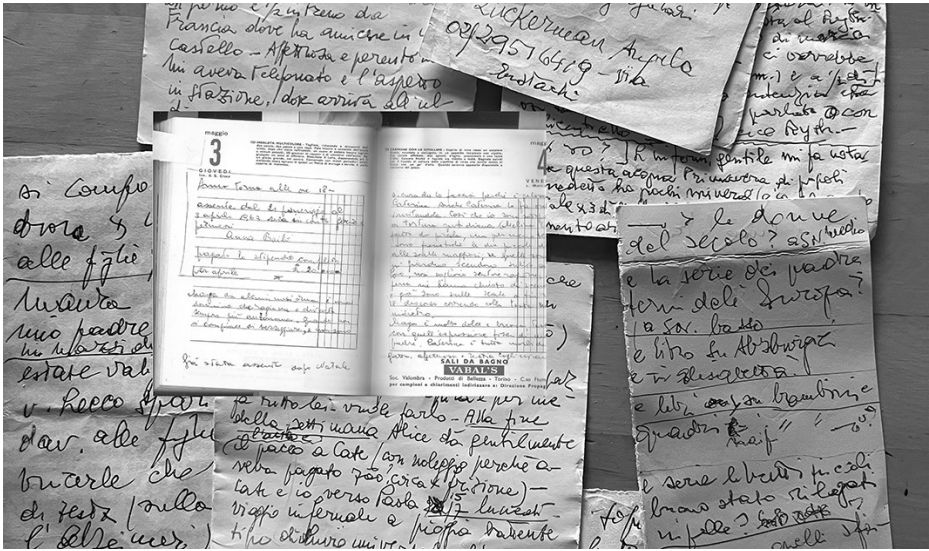


Fig. 1. Alcuni appunti e una delle agende di Giovanna

CHE FARE?

Così, mentre l'esplorazione della casa è avvenuta con mio padre attraverso la realizzazione di *The House He Built* quella del resto è successa dopo, nel tempo, soprattutto dettata dall'esigenza di vuotare le stanze per i nuovi abitanti della famiglia. È stato in quel momento che mi sono trovata di fronte a un bivio: vendere tutto in blocco o ridargli vita e significato?

Ho scelto quest'ultima strada. Dopo aver 'ripulito' le collezioni buttando via o regalando a persone che vendono nei mercatini le cose che non erano interessanti, ho pensato che una buona destinazione per parte dei materiali fosse di far arrivare alcune delle raccolte in particolare, a luoghi dove andassero ad integrare ed arricchire collezioni già esistenti. In accordo col resto della famiglia ho fatto donazioni alla Biblioteca di storia moderna e contemporanea di Roma (collezione di quotidiani degli anni della seconda guerra mondiale 1940-45); alla Biblioteca Franco Serantini (Pisa) (collezione di libri, riviste e quotidiani sull'anarchia, socialismo e comunismo); alla Home Movies Foundation di Bologna (film di famiglia in 9.5mm e 16mm); al Circolo Gianni Bosio, Roma (materiali per il fondo sul LUS-Liceo Unitario Sperimentale di Roma); al CIRCUM Bruxelles (materiali sulla fondazione e direzione dell'organizzazione); alla biblioteca dell'Università Pompeu Fabra di Barcellona (videocassette e materiale sull'INPUT-International Public Television conference, dalla fondazione al 2010 circa); alla Ventanas Edizioni (libri di letteratura spagnola); alla Biblioteca dell'università di San Marino (collezione di libri sull'USSR; alla Fondazione Baruchello (riviste Time).

La cosa che però mi interessava fare era riattivare il materiale facendo progetti creativi e costruire così un ponte generazionale tra il pensiero dei miei genitori com'era riflesso nelle loro collezioni, e me. Dal 2018 ho fatto un film, tre corti, un'installazione, tre libri e una mostra oltre ad averlo aperto ad altri artisti e studiosi che lo hanno usato per i loro lavori d'arte e di ricerca.⁵

Ho iniziato con la collezione di mia madre, facendo “NEMICI La rappresentazione del nemico nelle cartoline della Grande Guerra della collezione MoroRoma”⁶ (2018) una mostra in collaborazione con l'ISUC (Istituto per la Storia dell'Umbria contemporanea). A questa è seguito *Lavoro, solidarietà, istruzione*,⁷ il catalogo della collezione sulle società di mutuo soccorso che mia madre ha raccolto in ricordo di suo padre Paolo (sindacalista della Lomellina) e che la Biblioteca di storia moderna e contemporanea di Roma ha acquisito. Con il suo materiale ho anche iniziato il progetto “Memoria necessaria”, un libro⁸ e tre proposte di interventi in città (Roma) sulle memorie dell'impresa coloniale italiana.

CITTÀ SCONOSCIUTE, GENTE SCONOSCIUTA

Questi tre libri hanno seguito un tragitto lineare, invece la realizzazione di corti e l'installazione hanno implicato uno scavo in 'diagonale' in tutti i materiali perché ho dovuto fare ricerche tra lettere, film, appunti e diari. L'avvio è stato il tentativo di capire dove fossero state girate le pellicole che ho trovato sparse tra gli scaffali di casa, soprattutto le più vecchie, quelle in 9.5 Pathe Baby in cui si vedevano i miei genitori appena sposati a Londra e in vari luoghi europei e chiaramente non italiani, durante viaggi a me sconosciuti. Attraverso un lavoro di scavo dentro ai vari strati di materiali, cercando per prima cosa di identificare i luoghi (da insegne di negozi o monumenti filmati) per poi immergermi nei diari dei primi anni di matrimonio e trovare un possibile viaggio corrispondente. Ho incrociato così una lettera di mia madre a mia nonna, in cui descrive il viaggio da Londra per aereo-treno-nave e poi ancora treno, verso il Secondo Congresso Mondiale dei Partigiani della Pace, svoltasi a

5 Per citarne alcuni: Jose Ramon Aiz, Estbaliz Sadaba, Txuspo Poyo, Giulia Scotto, Carla Zollinger, Clara Galzerano, Teresa Bertilotti, Carla Boserman.

6 “NEMICI. La rappresentazione del nemico nelle cartoline della Grande Guerra della collezione MoroRoma”, ottobre e dicembre 2018, Palazzo della Penna, Perugia e Palazzo Erolì, Narni.

7 C. BORELLI, R. DE LONGIS (a cura di), *Lavoro, solidarietà, istruzione. Le società di mutuo soccorso nella raccolta Moro della Biblioteca di storia moderna e contemporanea*, Foligno, Viaindustriae, 2025.

8 C. BORELLI, *Memoria necessaria. Guida critica a dodici luoghi della Roma coloniale*, con i contributi di: Ubah Cristina Ali Farah, Giulia Barrera, Aster Carpanelli, Maristella Casciato, Anna Cestelli Guidi, Gaia Delpino, Rosa Anna di Lella, Vittorio Longhi, Licia Martella, Zakaria Mohamed Ali, Alessandro Portelli, Eric Salerno, Alessandro Triulzi, Gabriel Tzeggai, Viaindustriae, 2022.

Varsavia nel 1950,⁹ con un libro e la sua tessera n.187 con un disegno di Picasso che rappresenta la colomba con il ramo d'ulivo. Il diario di mio padre integra le informazioni con un racconto di come la conferenza sia stata spostata da Sheffield, negli UK, alla Polonia, nel giro di due giorni.

L'aver trovato un testo scritto a mano da mio padre in cui descrive un viaggio nel 1948 al sud, in Calabria, nei paesi di origine del suo patrigno, mi ha aiutato ad identificare un'altro filmato e le persone che appaiono in esso. E qui mi ha anche aiutato la raccolta di carte topografiche dettagliatissime che non a caso ho trovato in casa nonché il ricordo di certi biscotti durissimi che arrivavano a mio nonno per le feste. Questo ha dato vita al corto *Verso sud*.¹⁰

Delle altre bobine, chiaramente filmate a Londra dove i miei genitori si stabilirono appena sposati, mi riportano a molte foto e a degli articoli pubblicati su varie testate in cui avevo trovato degli articoli firmati da Giovanni Borelli o Sergio Moro, palesemente delle combinazioni dei loro nomi. Confrontandomi con il diario di quell'anno che era scritto a quattro mani da tutt'e due, ho capito che dovevano firmare alcuni degli articoli che mandavano in Italia con degli alias per non farsi concorrenza fra le tante testate per cui lavoravano per sopravvivere. In quelle pagine ci sono delle descrizioni dettagliate della loro vita di giovani giornalisti squattrinati all'inizio della loro carriera: da quanto spendevano per la metro alle proposte da mandare in Italia; da dove telefonare per dettare gli articoli a quante lettere, tante! scrivevano e ricevevano giornalmente. Incrociando questi materiali ho prodotto il corto *Londra 1950*¹¹ e poi l'installazione *afterimages*¹² presentata per la prima volta a Bologna durante Arte Fiera nel 2022 (01-16/2/2022).

L'opera fa un parallelo tra le tracce delle attività scomparse lasciate nei negozi chiusi a causa della pandemia del COVID19, con l'evanescenza delle immagini dei film di famiglia, tracce anche loro di qualcosa che esisteva e che non c'è più. Installata in un negozio vuoto, la proiezione 'copriva' i mobili abbandonati, mentre una luce puntuale illuminava il diario dei miei genitori assieme a una cartina di Londra d'epoca e una delle lettere dell'epoca.

L'installazione era visibile dalla vetrina del negozio e gli spettatori venivano 'chiamati' da dei brani del diario letti da due attori, le cui voci risuonavano sotto i portici. Il filmato proiettato integrava i materiali diversi – film, lettere, foto e diario – attraverso fasce di colore blu la cui assenza o presenza sottolineava un dettaglio dell'immagine mentre in altre sezioni del frame si vedono le mie mani che sfogliano alcune foto fatte nello stesso periodo. Ho poi ri-allestito la stessa opera a Roma nel 2024,¹³ questa volta uno strato simbolico ag-

9 Varsavia, 16-21 novembre 1950.

10 *Verso sud*, 9'35", 2020.

11 *Londra 1950*, 9', 2022.

12 *afterimages*, prodotta da Mirco Santi per la Fondazione Home Movies, Bologna, 2022.

13 *afterimages*, Unarchive Found Footage Festival, 28/05-02/06/2024, Roma.

giunto dato che era installata nel mio studio, tra i materiali delle collezioni dei miei genitori.

LA PAROLA CHIAVE

Spesso mi fermo a riflettere, preoccupata se di fatto mi sto facendo travolgere dalle vite e dall'eredità culturale' dei miei genitori. Per me è importante avere chiaro perché ho deciso di rielaborare questo materiale e cosa esso mi da.

Trovo sempre degli spunti molto interessanti che mi stimolano, sia dal punto di vista storico e politico che a livello di immagini. Penso che sia una fortuna e un privilegio averlo a disposizione. Questa per me è la base su cui sto costruendo la relazione con questi due archivi. La parola chiave che mi sostiene nel cammino rimane 'ri-attivazione'.

«Di me, e della mia voce, ne ho abbastanza». Il lavoro di traduzione nelle lettere di Liliana Magrini a Paola Masino¹
di Sara Gregori

Aprendo le ante di un armadio a vetri dell'Archivio del Novecento della Sapienza troviamo numerose buste da lettera tenute insieme da uno spago bianco: sono firmate da molti luoghi diversi, che sono «insieme radice e sintesi di ogni vita che si muova»² e che costituiscono una efficace mappa del percorso geografico e culturale di Paola Masino: nata a Pisa nel 1908, l'autrice era cresciuta a Roma in una piccola casa in via degli Appennini, quel *Quartiere Pannosa* che apre il romanzo *Periferia*³ e che, verosimilmente, corrisponde a piazza Caprera; se Roma è il luogo d'elezione in cui trascorre gran parte dell'esistenza – visse con Massimo Bontempelli a Corso Trieste 112, «casellario d'uomini», colorato di grigio, con «funebri marmi nell'entrata e balconi a forma di bagnarola»⁴ e dal 1950 fino alla morte, nel 1989, a viale Liegi –, nella topografia della vita di Masino sono molte le città che significativamente ne influenzano l'attività creativa. A segnare fortemente la sua soggettività autoriale sono i continui viaggi e alcune soste, per esempio a Parigi, la città «miraggio» espressione della borghesia,⁵ frequentata da Masino a più riprese, per la prima volta nel 1929, quando la famiglia decise di allontanarla dallo scandalo nato dalla sua frequentazione con Massimo Bontempelli, uomo molto più grande, sposato e già padre di Mino, e a Venezia, che dal 1938 fino al gennaio

-
- 1 Il presente contributo è nato grazie alla disponibilità e alla sollecitudine della Responsabile dell'Archivio del Novecento della Sapienza, Università di Roma, prof.ssa Cecilia Bello Minciocchi, a cui va un sentito ringraziamento. Sono grata, inoltre, ad Alvisè Memmo, alla prof.ssa Marinella Mascia Galateria, agli eredi di Liliana Magrini, Marina Faraci e Andrea Pettenello, che hanno permesso la pubblicazione delle lettere. Ringrazio anche Suzel Berneuron, gentile mediatrice e appassionata studiosa di Liliana Magrini.
 - 2 Lettera di P. Masino a A. De Céspedes, datata 13 aprile 1950, ora in M. ZANCAN, *Il carteggio con Alba De Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, in B. MANETTI (a cura di), *Paola Masino*, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 2016, pp. 237-264: 242.
 - 3 P. MASINO, *Periferia*, Bompiani, Milano 1933; poi a cura di M. MASCIA GALATERIA, Milano/Salerno, Oédipus, 2016.
 - 4 P. MASINO, *Appunti*, 7, p. 108, ma qui si cita da M. MASCIA GALATERIA, *Roma leggenda, onirica, tragica*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Paola Masino*, a cura di F. BERNARDINI NAPOLETANO e M. MASCIA GALATERIA, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 29-37: 34.
 - 5 P. Masino la definisce così sulle pagine di *Parigi*, in *Decadenza della morte*, Roma, A. Stock, 1931.

del 1950 diventa “dorato confino”, dopo che i rapporti col fascismo erano deteriorati.

Nel capoluogo francese la giovane Paola fa esperienza di una realtà culturale viva e intensa: incontra De Pisis, Savinio, Picasso, ritrova Pirandello, conosce Crémieux, Maurois, Ramon Gomez de la Serna; può assistere alle rappresentazioni di Josephine Baker e alla proiezione del *Chien andalou*.⁶ Molto diversa, invece, la sua percezione della città lagunare, almeno in un primo momento,⁷ come si legge nelle lettere inviate ai genitori:

Non so perché l'idea di venire a Venezia non mi rallegra interamente; la città è davvero eccezionale, ma mi rattrista pensare che è così lontano da voi [...] proprio molto differente dal modo di vita, Roma o Parigi, Milano o Firenze, che avevo avuto sinora. Si vede che davvero l'acqua ha un'influenza sullo spirito, e tutti questi abitanti sono ondulosi sommessi, arrivano a te e ti blandiscono poi si ritraggono come onde su un lido.⁸

Intransigente nei confronti della nuova vita, da Palazzo Contarini delle Figure, in un appartamento affacciato sul Canal Grande, Masino scrive pagine tormentate dall'ossessiva ricerca di un ruolo femminile finalmente liberato dall'attività casalinga: dalla percezione di casa come “arnia da lavoro”, e come “macina”⁹ nasceranno in quegli anni le pagine della Vita di massaia, primo titolo del romanzo uscito sulla rivista mondadoriana Tempo, poi divenuto emblema della ribellione femminile, Nascita e morte della massaia edito da Bompiani nel 1945, non senza ostacoli.¹⁰

La tesi a lungo accettata dalla critica, secondo cui dal 1947 Masino si sarebbe chiusa in un vuoto creativo, risulta ormai superata: si tratta oggi di seguire la pista del soliloquio, discorso o autoriflessione, frutto di un percorso

6 Per avere un quadro della vita parigina e dell'esperienza francese di Masino si veda B. SICA, *Parigi 1929-1931 e oltre* in Paola Masino, cit., pp. 190-133; altre notizie sono tratte da M. MASCIA GALATERIA, *Introduzione* in F. BERNARDINI NAPOLETANO e M. MASCIA GALATERIA (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Paola Masino*, cit., p. 16 e anche in B. MANETTI, *Biografia*, ivi, p. 43.

7 In quegli anni Masino è a Venezia come giornalista, su questo si veda C. BELLO MINCIACCHI, «*Il festival rinascerà*». Paola Masino inviata alla *Manifestazione d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani* a cura di A. CESCHIN, I. CROTTI, A. TREVISAN, in *Italianistica*, 11, 2020, pp. 63-79, online. URL: <<https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-423-3/>> [ultima consultazione 01/02/2025].

8 La lettera di P. Masino ai genitori, datata 27 aprile 1938, è citata da M. MASCIA GALATERIA, *L'autobiografia trasfigurata di Paola Masino*, in F. BERNARDINI NAPOLETANO e M. MASCIA GALATERIA (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Paola Masino*, cit., pp. 16-28: 22.

9 Sono parole di Masino riportate da M. MASCIA GALATERIA, ivi, p. 23.

continuo e del «perfetto connubio tra inclinazione narrativa, sguardo selettivo, esigenza estetica»,¹¹ per ricostruire fedelmente il laboratorio dell'autrice, tormentata da un secolo «tristemente normalizzato e omologato, dal punto di vista culturale, negli anni Settanta».¹² In questo senso, dunque, diventa urgente considerare anche il lavoro che vede Masino occupata dal 1957 al 1982¹³ nella traduzione delle Lettere di Proust uscite per il Saggiatore, del Cavaliere Des Touches di Barbey D'Aurevilly, di cui curò anche l'introduzione e la nota biografica, di Hector Malot, Senza famiglia, per la collana "Gemini" diretta da Maria Bellonci, e di molte altre opere francesi.¹⁴

Per una prima ricognizione delle lettere relative agli anni in cui Masino si dedica all'attività traduttiva è interessante indagare il suo rapporto con traduttori e traduttrici, in particolare il faldone dedicato alla corrispondenza con i "Magrini" di Venezia. Sotto questa voce sono diversi i corrispondenti, tre dei quali appartengono alla stessa famiglia: Alberto, ingegnere veneziano, Dirce, sua moglie, Liliana, figlia dei due, traduttrice e amica di Paola. Del lungo e affettuoso scambio tra le due oggi restano le sole lettere di Liliana Magrini a Paola Masino, testimonianza unilaterale del carteggio che purtroppo ad oggi, salvo sorprese, è da considerarsi disperso.¹⁵ Con questa ricostruzione si vorreb-

10 Il romanzo era uscito in quindici puntate su Il Tempo, tra il 16 ottobre 1941 e il 22 gennaio 1942, poi, dopo la censura fascista che impose numerose modifiche, veniva predisposto per la pubblicazione da Bompiani nel 1944, ma i bombardamenti su Milano distrussero tutte le copie. Solo il 7 gennaio 1946 Paola Masino riceve la sua copia del libro stampato e restaurato nella prima versione, P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani, 1945 ora EAD., cit., a cura di E. GAMBARO, con introduzione di N. FUSINI, Milano, Feltrinelli, 2019.

11 C. BELLO MINCIACCHI, «*Il festival rinascerà*». Paola Masino inviata alla *Manifestazione d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946*, cit., p. 65.

12 M. V. VITTORI, *Introduzione in Io, Massimo e gli altri. Autobiografia della figlia del secolo*, introduzione e cura di EAD., Milano, Rusconi, 1995, p.10.

13 Gli estremi cronologici comprendono il materiale edito e inedito incluso nei fascicoli dedicati alle traduzioni e sono tratti dall'inventario del Fondo Masino, per cui si vd. L'archivio di Paola Masino. Inventario, a cura di F. BERNARDINI NAPOLETANO, Roma, Casa Editrice Università La Sapienza, 2004, pp. 144-150.

14 In ordine cronologico, Paola Masino pubblica le seguenti traduzioni: G. TABOUIIS, *Sibari*, Firenze, Sansoni, 1958; V. LARBAUD, *A. O. Barnabooth. Le sue opere complete*, Milano, Bompiani, 1969; H. DE BALZAC, *La ragazza dagli occhi d'oro*, Torino, Einaudi, 1977; STENDHAL, *Ricordi di egotismo. Mina de Vanghel. Vanina Vanini*, Roma, Curcio, 1978 (Ma Ricordi di egotismo tradotto da Bontempelli era già uscito per le Edizioni Documento di Roma nel 1944); J. A. BARBEY D'AUREVILLY, *Il cavaliere des Touches*, Roma, Curcio, 1979; H. MALOT, *Senza famiglia, con Otto domande a Paola Masino*, Firenze, Giunti Marzocco, 1979; M.me DE LA FAYETTE, *L'amor geloso*, Palermo, Sellerio, 1980 (Paola Masino ha curato La principessa di Montpensier e La contessa di Tenda, mentre Storia di Alfonso e Bélasire risulta curata da Gesualdo Bufalino).

15 Grazie a Suzel Berneron sappiamo che attualmente sono stati rinvenuti solo documenti in cui si leggono racconti inediti di Liliana Magrini, mentre non si conservano lettere dai suoi corrispondenti, forse disperse durante le alluvioni veneziane.

be mettere in luce il volto di Masino traduttrice, tracciarne il profilo attraverso le missive, viste quasi come negativi fotografici, e al tempo stesso recuperare testimonianze della voce di Liliana Magrini,¹⁶ traduttrice che ha coperto un ruolo non marginale nel lavoro di sprovvincializzazione della nostra cultura, segnatamente con la sua traduzione dell'Uomo in rivolta di Albert Camus (Bompiani, 1957).

Le lettere inedite inviate da Liliana Magrini coprono un lungo arco temporale, dal 18 agosto 1950 al 30 marzo 1969¹⁷ e ci raccontano la storia di una collaborazione, probabilmente nata proprio durante il "confino" di Paola Masino. Tra le carte si leggono informazioni molto confidenziali, normali per un'amicizia salda, la cui profondità si lascia scorgere anche dal fatto che nel Fondo Masino restano conservate le lettere dell'ingegnere Alberto Magrini e della moglie, scomparsa in quegli anni, Dirce; il tono delle missive inviate è familiare, intimo: «Carissima Paola, m'ha fatto piacere aver di recente notizie tue da papà, e la conferma – ma non ne avevo bisogno – che nonostante tutti i guai sei la solita Paola, viva come si riesce di rado ad esserlo – anche se ciò ti dà l'amaro privilegio di dover pensare da sola a riconfortare te stessa».¹⁸ Molti sono i riferimenti dell'amica veneziana alla situazione di Masino, che una volta tornata nella casa romana di viale Liegi nel 1950, si occupa della gestione familiare e della salute di Massimo Bontempelli, e lascia trascorrere molto tempo prima di rispondere, come si comprende dai silenzi cui Magrini fa spesso cenno, non nascondendo la sua preoccupazione. L'assenza, tuttavia, è riempita dai racconti di Magrini, impegnata con Giacomo Antonini (Gino, nelle

16 L'attività di Liliana Magrini è principalmente legata alla traduzione dal francese, ma ha scritto anche un considerevole numero di articoli su La Fiera letteraria tra il 1950 e il 1966. Oltre al Camus di cui si è detto supra, alcuni titoli da lei tradotti sono L. GUILLOUX, Sanguine nero, Milano, Feltrinelli, 1955 (pubblicato vent'anni dopo la prima edizione in Italia a causa della censura fascista), La casa del popolo, cit., 1957 e Compagni, cit., 1957, A. BRETON, Manifesti del Surrealismo, Torino, Einaudi, 1966, A. MALRAUX, Antimemorie, Milano, Bompiani, 1968. Si è occupata anche di questioni politiche e sociali sulla rivista, fondata da Pietro Nenni, Mondo Operaio (dal 1972 mondoperaio), e ha lavorato per l'Ipalmò (Istituto per le relazioni con i paesi dell'Africa, America Latina, Medio Oriente), con sede a Roma, fino alla morte avvenuta nel 1985. Per una ricognizione bibliografica si veda G. BRESCIANI, Liliana Magrini. Repertorio bibliografico italiano, online, URL: <https://www.academia.edu/98046667/Liliana_Magrini_repertorio_bibliografico_italiano> [ultima consultazione 01/02/2025].

17 Il fascicolo di missive inviate da Liliana Magrini conta 74 lettere, 5 cartoline e un biglietto, ma altre tracce del loro rapporto si leggono nel cospicuo fascicolo che conserva le lettere del padre, Alberto Magrini, e nel fascicolo contenente cartoline e lettere della madre, Dirce Tommasini. In particolare nel fascicolo riservato alle lettere di Alberto Magrini ve n'è una di Liliana datata 1974, che pospone la data di fine della loro corrispondenza.

18 Lettera di L. Magrini a P. Masino, Venezia, 28 maggio s.a. in Archivio del Novecento, Sapienza Università di Roma (da ora in avanti AdN), Fondo Paola Masino (da ora FPM), serie 'Corrispondenza', sottoserie 'Corrispondenza inviata a Paola Masino', fasc. '27 M', sottofasc. 'Magrini'.

lettere), plenipotenziario Bompiani e mediatore dei rapporti della casa editrice tra Italia e Francia, nella traduzione dell'*Homme Révolté* di Camus:

Comincio ad essere preoccupata del tuo silenzio così visibilmente prolungato: tanto più che Gino Antonini che è stato a Viareggio per il premio mi ha detto di non avervi visti. Come va? E Massimo? Mandami due righe di notizie. Quanto a me, quando ti avrò detto che da due mesi traduco dalle sette del mattino a mezzanotte – l'*Homme Révolté* di Camus, per Bompiani – credo non resti molto da aggiungere. [...] Ma aspetta: non so a che punto tu sia con le notizie: penso che certo sarai informata da papà – perché altrimenti avrei notizia grossa davvero: la casa trovata! Uno spazioso, piacevolissimo appartamento in una vecchia casa dalle parti dell'Arsenale...¹⁹

Qualche mese dopo si leggono notizie di traslochi, la fatica nell'«affrontare mobili, armadi, ripostigli, sterminate soffitte, ingombri e assolutamente ignoti, da dove sbucavano oggetti appartenenti a prozii» sconosciuti e storie di famiglia affidate alla memoria della «vecchia Benvenuta, cameriera della nonna e sola depositaria degli eventi e dei volti della famiglia». La fatica quotidiana appare simbolicamente rappresentata attraverso la vita degli oggetti – si pensi, per dare anche solo un corrispettivo, al baule della massaia, mobilia che tanta parte ha nel romanzo *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino –, e diventa racconto di un più grande disagio, dello sconforto di donne che vivono una profonda inquietudine, la rottura di quel «senso del cominciare» e della «adulta fiducia nel costruire» che, dice Magrini, Masino conosce molto bene.²⁰ Dal punto di vista lavorativo e creativo, le intense sessioni dedicate alla traduzione dei francesi non lasciano riposo, anzi, diventano ossessioni e fantasmi di cui Liliana Magrini sente il bisogno di liberarsi per ritrovare la propria identità: «sono così ossessionata dalle voci altrui, con questo continuo tradurre, che mi pare di non saper più trovare la mia neppure per le parole più semplici. Tra una settimana circa, consegnerò la *Voix du Silence* di Malraux, e potrò permettermi, spero, una piccola pausa».²¹

19 Lettera di L. Magrini a P. Masino, Venezia, 19 settembre s.a., ivi.

20 Lettera di L. Magrini a P. Masino, Venezia 21 dicembre s.a. [ma dalle lettere del padre, Alberto Magrini, sembrerebbe plausibile far risalire la lettera ex ante 1957), ivi.

21 Lettera di L. Magrini a P. Masino, Sambughé, 12 ottobre s.a. [ma stando alla notizia della traduzione possiamo collocare la lettera sicuramente ex post 1951], ivi. Nel principale catalogo bibliografico ad accesso aperto non compare alcuna traduzione di Magrini dell'opera pubblicata da André Malraux nel 1951. Invece, dello stesso autore compaiono le seguenti traduzioni in italiano di Magrini: A. MALRAUX, *Il museo dei musei*, Verona, Mondadori, 1957; ID., *Il segreto dei grandi veneziani*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1959; ID., *Antimemorie*, Milano, Bompiani, 1968.

Oltre alle notizie private, che, per esempio, contraddistinguono la corrispondenza di Paola Masino con l'altra amica Maria Luisa Astaldi, si leggono molte riflessioni riguardanti questioni di lavoro, la frustrazione nata dal mestiere di scrivere, e un tedio ricorrente che le rende solidali: in una lettera da Cortina, Magrini vorrebbe che Masino si occupasse della pubblicazione del suo romanzo, *La vestale*,²² in Italia e la ringrazia per i giudizi critici sul suo secondo libro (quasi sicuramente l'autrice era già occupata nella stesura dei *Carnet vénitien*,²³ pubblicati in Francia nel 1956 anche grazie alla mediazione di Albert Camus):

Sì, ti sono stata riconoscente davvero per la tua lettera, cara anche nelle riserve. Le so giuste. C'è alla fine un "a meno che tu non abbia voluto proprio questo". No, non l'ho voluto: potrei dire che, in corso di lavoro, l'ho accettato – o subito, da quanto mi imponeva un mio bisogno o una mia impotenza, pur essendone cosciente, e vedendo abbastanza chiari e limiti [sic]. Ricordo d'averti scritto un giorno che il libro non ti sarebbe piaciuto, e questo per le stesse ragioni che avrebbero provocato anche in me una contrarietà, davanti al romanzo di un altro. Evidentemente, potevo non scrivere. È quanto tu stai facendo: ma una volta impegnatami nel lavoro, ho visto che non ne potevo uscire se non accettando che il groviglio che avevo dentro uscisse come poteva, e cioè in quell'espressione cui lo portavano inevitabilmente l'aridità, gli intellettualismi, l'isolamento che mi sono propri, e in più, con gli altri limiti dati dalle mie possibilità di scrittrice. Questi, resteranno: ma quanto al resto, non vorrei e non saprei, credo [...] accettarlo una seconda volta. È questo che rende il secondo libro difficile. Di me, e della mia voce, ne ho abbastanza ho bisogno d'altro – d'altri. [...] Ora, le questioni pratiche: cioè, la pubblicazione della Vestale in Italia. Grazie, ancora una volta, dell'offerta che mi fai d'occupartene [...] Dunque, da Vittorini, dopo una lettera del maggio in cui mi diceva che sarebbe stato certo possibile, se non per Einaudi, per Mondadori, non ho avuto più notizie dirette: a Guilloux,²⁴ che l'ha incontrato recentemente a Parigi, ha detto che con Einaudi non era andato ma che la cosa

22 L. MAGRINI, *La Vestale*, Parigi, Gallimard, 1953.

23 L. MAGRINI, *Carnet vénitien*, Parigi, Gallimard, 1956, ora EAD., *Carnet vénitien*, Prefazione di M. C. JAMET e postfazione di S. BERNERON, Parigi, Serge Safran Éditeur, 2021.

24 Louis Guilloux era molto legato a Magrini, secondo quanto riportatomi da Suzel Berneron in una conversazione privata.

poteva farsi con Mondadori. L'ha presentato o no? Non ne so nulla. Dunque, se vorrai intervenire là o altrove, ben grata.²⁵

Mentre Magrini tenta di uscire dal «groviglio» degli «intellettualismi», Masino attraversa un silenzio creativo («Evidentemente potevo non scrivere. È quanto tu stai facendo»), che anni dopo, in un'intervista a Sandra Petri gnani, confesserà essere dovuto anche a motivi economici e psicologici.²⁶ Il silenzio, tuttavia, non impediva a Paola di calarsi in un ruolo diverso da quello di autrice, così l'amica Liliana si affida completamente alla sua perizia linguistica per trovare soluzioni traduttive soddisfacenti al libro di Gouilloux, *Le sang noir*, come si legge in una lettera da Venezia, il 13 febbraio 1955:

Carissima Paola,

scusami se non ti ho ancora ringraziato del tuo brillante ed esauriente repertorio. Non ci sei che tu per prenderti questa briga per un'amica! Il taccola mi par buono: ma rimando la decisione definitiva a una conversazione con l'autore, che sarà qui posdomani. [...] Ma ora chiedo non più alla tua erudizione entomologica – o ornitologica – ma al tuo efficace linguaggio tosco-romano, un altro aiuto. Le due donne della vita di Cripure – oltre alla donna-sogno, Toinette – e cioè Maia, che vive con lui, e la servetta d'albergo da cui ha avuto un figlio, sono rispettivamente qualificate, in tutto il libro, come *gothon* la prima, e *souillon* l'altra. Cripure pensa a ciascuna di loro dicendo la *gothon*, la *souillon*, e così in tutto il testo – cioè, anche nelle frasi non di monologo ma di narrazione obbiettiva, sono designate così. Se ti venissero due parole efficaci, e sul momento, in modo da potermele mandare per espresso, ne sarei felice. Se no, lascia andare, perché devo spedire subito il manoscritto.

Della competenza entomologica di Paola Masino leggiamo le prove nelle immaginifiche e surreali descrizioni di Nascita e morte della massaia – la metaforica figura della mosca intrappolata dalla tela delle prime pagine del ro-

25 Lettera di L. Magrini a P. Masino, Cortina, 21 luglio s.a. [ma ex ante 1953], in AdN, FPM, serie Corrispondenza, sottoserie Corrispondenza inviata a Paola Masino, fasc. 27 M, sottofasc. Magrini.

26 «Problemi di ordine pratico, che col tempo sono diventati anche di ordine psicologico, mi hanno impedito di scrivere. Massimo è stato malato gravemente per molti anni e da allora mi sono dovuta adattare a scrivere un po' di tutto: traduzioni, rubriche di corrispondenza, articoli vari, persino reportages sportivi. La notte dormivo pochissimo. Mi tenevo in piedi fumando anche cento sigarette al giorno. È stata molto dura». Così Masino risponde a Petri gnani, vd. S. PETRIGNANI, *Paola Masino. Où sont les neiges d'antan?*, in EAD., *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984, pp. 25-33: 30.

manzo è solo un esempio tra i tanti che si potrebbero portare –, ma ora il soccorso richiesto riguarda una questione più urgente, tanto che Liliana aggiunge anche «informazioni filologiche» dettagliate:

gothon – diminutivo di Margoton, che indica all’origine una ragazza di campagna, una serva di campagna. In più, popolarmente, secondo l’accademica espressione del Littré “femme on fille de moeurs dissolues”

souillon, naturalmente lo conosci – sudiciona (da souiller), sguattera, e “femme eccetera” anche lei.

Insomma puttane tutt’e due. Zoticono la prima, e sudiciono la seconda (più semplice, perché sozzona o sudiciona, in mancanza d’altro, sono sguadrine anche in italiano. Ma zoticono no!)

Ancora da Venezia, il 19 giugno 1955 Magrini manda aggiornamenti sulla sua traduzione e poi aggiunge «Sai che penso spesso ai lavori incompiuti che mi hai detto d’averne in cassetto? Non lo supponevo, e mi ha dato molta gioia: ho fiducia in quello che farai certo – quando non importa, ma sarà come lo puoi volere. Non credere abbia dimenticato le tue traduzioni della Desbordes-Valmore». ²⁷ Si capisce che Masino sta lavorando tacitamente, non solo per necessità economiche o di servizio, a opere che conserva segretamente: i quaderni di Appunti, che accompagnano la scrittrice dal 1929 al 1971, i racconti (raccolti postumi), ²⁸ il progetto dell’Album di vestiti ²⁹ costruiscono la sua autobiografia intellettuale, diremmo, dove l’«immagine di sé» non coincide più con «l’attività professionale e creativa», ma la scrittura diventa «il terreno privilegiato di un’incessante lotta con se stessa per vivisezionarsi e ricostruirsi» ³⁰ uscendo al mondo, quindi, attraverso le riduzioni librettistiche, il lavoro radiofonico, le traduzioni. La traduzione della poetessa francese Desbordes-Valmore resta inedita nei documenti del Fondo Masino destinati alle trasmissioni radiofoniche, ³¹ ma Magrini continua a prendersi cura dei lavori di traduzione dell’amica sia presso Bompiani, sia presso l’editore Feltrinelli; quest’ultimo aveva rilevato l’Universale Economica ³² e con essa i manoscritti di due traduzioni di Massimo Bontempelli, che il direttore di Narrativa, Valerio Riva, con-

27 Ivi, Lettera di L. Magrini a P. Masino, Venezia, 19 giugno 1955, in AdN, FPM.

28 I racconti sono stati raccolti da M. V. Vittori in P. MASINO, *Colloquio di notte*, Palermo, La Luna, 1994.

29 Ora in P. MASINO, *Album di vestiti*, a cura di M. MASCIA GALATERIA, Roma, Elliot, 2015.

30 B. MANETTI, *Una carriera à rebours. I quaderni d’appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni Dell’Orso, 2001, p. 12.

31 In AdN, FPM, serie Scritti, sottoserie Pubblicitica, fasc. 83. Collaborazioni a giornali e riviste si conserva il manoscritto e il dattiloscritto *Una grande ispirata-Marceline Desbordes Valmore*, destinato alla lettura radiofonica.

fessa di tenere in serbo come scorte, riserve utili quando l'editore non possiede novità librarie da far uscire.³³

Per parte sua, Magrini è delusa dall'accoglienza italiana che la fa sentire «un'aliena», infatti nel 1956 pubblica i *Carnét venitien* per Gallimard, benvoluta dal pubblico e dalla critica di Parigi.³⁴ Alla ricerca continua di un'identità autoriale riconoscibile, Magrini continua il discorso sulla scrittura che ricorre a più riprese nelle lettere e mette in luce chiaramente l'attrito tra attività creativa e sovrapposizione di voci altrui imposte dalla traduzione, percepita come «corazza»:

so che sono profondamente mutata dentro: in un modo che ancora non mi è chiaro, che mi tiene in un'oscura tensione; e esigerebbe altre parole, altri gesti, che non ho. E solo di quelli m'importa: non di fare. Anche riuscissi a fare – ricalcando una voce non più mia. Ancora una volta, tu dirai che ho tempo: ben presto le traduzioni mi rimporranno una voce altrui e tutte queste questioni saranno soffocate da quella spessa corazza.³⁵

LE TRADUZIONI E QUALCHE NOTE A MARGINE SUL *BARNABOOTH* DI MASINO

In questi anni Masino porta avanti il suo impegno nelle traduzioni già avviate da Bontempelli (come risulta dal contratto per la Germania di Tacito in un appunto tardo di Vittorio Sereni),³⁶ e la traduzione, attività a cui si era dedi-

32 Fondata dalla Colip (Cooperativa del libro popolare), anche detta l'Universale del Canguro, per la figura che ne era simbolo, L'Universale Economica nel 1955 è stata salvata dalla crisi da Giangiacomo Feltrinelli ed è confluita nella Universale Economica Feltrinelli.

33 Ivi, on stupisce che Bontempelli non sia tra i traduttori scelti da Riva, dal momento che quella collana era perlopiù aperta a traduzioni di narratori contemporanei (tra gli altri Lu Hsun, Jay Deiss, Lars Lawrence, Louis Gouilloux). Tra le due traduzioni a cui si allude, probabilmente, vi è anche *Apocalisse* di Giovanni pubblicata molto tempo dopo, con prefazione di A. TAGLIAPIETRA, traduzione e postfazione di M. BONTEMPELLI, Milano, Feltrinelli, 1992. Le notizie si leggono nella lettera di Magrini a Masino, Venezia, 13 dicembre 1956, in AdN, FPM.

34 Ivi, *I Carnet* sono un tentativo di esorcizzare quella città disneyana di cui scrive all'amica: «se dovessi parlare di Venezia, non mi basterebbero più neppure le tue vecchie invettive messe tutte insieme». Lettera di Magrini a Masino.

35 Ivi, Lettera di Magrini a Masino, Venezia, 17 gennaio 1957.

36 «Esiste anche un contratto fatto con Paola Masino in data 1.10.1961 per una revisione della Germania di Tacito tradotta da Bontempelli, opera che avrebbe dovuto essere consegnata entro il 30 settembre 1962. Quest'opera non mi risulta che sia mai stata consegnata». Anni dopo, nel 1990, infatti, l'opera esce con la postfazione di Ezio Savino per la piccola casa editrice SE. L'appunto è conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, sezione Segreteria editoriale autori italiani, qui si cita da F. BOUCHARD, *Bontempelli traduttore nel tempo*, in *Bollettino '900. Electronic Journal of '900 Italian Literature*, 2012, nn. 1-2, online. URL: <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2012-i/Bouchard.html>> [ultima consultazione 12/02/2025].

cata sin dagli studi classici (mai conclusi), sembra rappresentare anche uno strumento privilegiato di osservazione dei testi: non stupisce, osservando i titoli delle opere tradotte, che Masino rivolga un'attenzione esclusiva agli autori francesi; infatti, in linea con gli intellettuali del tempo,³⁷ conosceva quella lingua sin dagli studi e aveva potuto perfezionarla, poi, con l'esperienza parigina. Basti pensare che già nei primi anni Trenta, sui Cahiers d'Italie et d'Europe 900, Bontempelli sosteneva «l'immaginazione inventiva» come carattere da incentivare nelle opere novecentiste, mentre eleggeva la «traducibilità» quale strumento di riprova del loro valore;³⁸ così su quelle pagine si dava spazio a traduzioni di James Joyce, Ramon Gomez de la Serna, frammenti di Lawrence e si auspicava la collaborazione di autori come Valéry Larbaud. In questa tempe perie Masino intuisce, elabora, costruisce la sua personale idea di traduzione.

Il primo ingaggio autonomo la vede coinvolta nella traduzione del romanzo-saggio storico di Geneviève Tabouis, Sybaris, autrice con cui aveva preso contatti tramite Maria Luisa Astaldi, e, da subito, si apre una controversia: Sybaris viene pubblicato senza il suo nome, lei se ne lamenta con Sansoni tanto che Federico Gentile, alla guida della casa editrice, mette in commercio il volume con una scheda allegata, su cui finalmente compare il nome della traduttrice. La traduzione è chiaramente un'attività dallo statuto ben definito, difficilmente ascrivibile al solo movente economico.

I primi riconoscimenti non tardarono ad arrivare; infatti, nel 1965 Masino fu invitata a prendere parte come giurata a un premio letterario dedicato alle traduzioni. A Roma, Liliana Magrini era stata eletta come segretaria del Premio San Martino inaugurato dalla casa editrice internazionale Il Liocorno, diretta da Martine Chevrier, con sede in Largo Fontanella Borghese 84.³⁹ Tra il 1965 e il 1966 la casa editrice era attiva in più di una iniziativa: il premio San Martino per il miglior libro straniero nella migliore traduzione italiana di un'opera di narrativa o poesia, nella cui giuria si leggono i nomi di Cesare Cases, Alba De Céspedes, Umberto Eco, Alberto Moravia, Elio Pagliarani, Fernanda Pivano, Mario Praz, Dario Puccini, Angelo Maria Ripellino, a cui si aggiunse in un secondo momento Maria Corti, e la collana dedicata a traduzioni di romanzi gialli, le cui versioni sono affidate a professionisti e autori; così nel 1965 Elio Pa-

37 Sulle traduzioni dal francese in Italia si veda l'interessante studio di M.A. BARSÌ, *Le traduzioni dal francese a Milano negli anni Cinquanta: un modello di analisi basato sulla Bibliographic Data Science*, in *La fabbrica dei classici. La traduzione delle Letterature straniere e l'Editoria milanese (1950-2021)*, a cura di A. PREDA, N. VALLORANI, Milano, Ledizioni, 2023, pp. 115-139.

38 M. BONTEMPELLI, *Perché 900 sarà scritto in francese*, in *Il Tevere*, 18 maggio 1926, p. 3.

39 Dalle lettere sembra che la casa editrice abbia mutato nome e sede; infatti, nel 1965 le lettere della amministratrice unica Martine Chevrier erano inviate dalla Editrice internazionale spa presso Via del Babuino, 53, poi dal 1966 la sede della casa editrice Il Liocorno diventa Largo Fontanella Borghese, 84.

gliarani traduce dall'inglese Don Tracy, I congiurati dell'odio e, l'anno successivo, Lionel White, Colpo secco, Germano Lombardi si occupa di Stanley Ellin, Notturmo selvaggio, mentre Masino prende accordi per tradurre un'opera di tutt'altro genere, la versione integrale delle pagine diaristiche del giovane miliardario che viaggia in Europa nel suo Wagon-lit, A.O. Barnabooth,⁴⁰ di Larbaud, in cui sono incluse anche le poesie Borborigmi. Il dattiloscritto è pronto a dicembre 1965, ma l'opera uscirà nel 1969 per Bompiani.⁴¹

Sulle carte, dattiloscritte e manoscritte, si presentano numerose correzioni autografe che permettono di addentrarci nel laboratorio di traduzione di Masino: la prima stesura dattiloscritta è corretta da numerose cassature e da varianti lessicali e spesso la traduttrice si serve di cartigli incollati per aggiungere frasi o correggere lunghi segmenti testuali. Da una prima ricognizione sembra che il metodo di Masino preveda prima una traduzione letterale, e solo in una fase successiva si apportano correzioni per accostarsi maggiormente alla lingua d'arrivo: non sorprende che gli interventi più numerosi sian, di tipo sintattico, ad esempio inversioni tra aggettivo-sostantivo (una differente opinione anziché un'opinione differente) o pronome-sostantivo (cara mia anziché mia cara), né stupisce l'uso del gerundio per rendere il complemento di modo (frequentando anziché con la frequentazione).⁴² Eppure, ci sono casi singolari che potrebbero essere spie di scelte stilistiche.

Nello *specimen* seguente sono messi a confronto il testo base, a sinistra, e la trascrizione diplomatica del dattiloscritto recante la versione di Masino, a destra:⁴³

Vers quatre heures du soir on
s'en va doucement. Au-dessus
de la sortie, il y a un transparent
de toile sur lequel on peut lire:
«Auf Wiedersehen!»

Verso le quattro di sera ~~si va~~^{te ne}
^{vai via} lemme lemme. Sull'uscita
c'è un trasparente di tela su cui
si può leggere Auf Wiedersehen!

40 Il contratto con Masino è datato 1965. V. LARBAUD, *A.O. Barnabooth: ses œuvres complètes: le Pauvre chemisier, Poésies, Journal intime* era stato pubblicato da Gallimard nel 1948. Prima dell'impresa di Masino, nel 1944 Angelo Bianco aveva tradotto l'edizione in prosa, priva delle poesie, *A. O. Barnabooth: giornale intimo* per Perinetti Casoni Editori.

41 Oltre a *A. O. Barnabooth* Masino avrebbe voluto tradurre *La Motocyclette* di André Pieyre de Mandiargues, marito di Bona De Pisis, che, però, aveva già venduto i diritti di traduzione a Feltrinelli e (secondo quel che si legge nella lettera, ma che, di fatto, non accade) avrebbe voluto mantenere per le sue opere lo stesso traduttore. Dunque, Chevrier propone Noël Devaulx, *La dame de Murcie*, invia a Masino *L'auberge Parpillon* e la invita a scegliere alcuni racconti da tradurre: i dattiloscritti sono tra i materiali inediti in AdN, FPM, serie Scritti, sottoserie Traduzioni, fasc. Traduzioni inedite, sottofasc. Lettere e appunti per antologia per la RAI. Lettera di M. Chevrier a P. Masino, Roma 27 luglio 1965, in AdN, FPM, serie Scritti, sottoserie Traduzioni, fasc. 73. Valéry Larbaud, A. O. Barnabooth: Poesie e Diario.

42 AdN, FPM, ivi, fasc. 73. Valéry Larbaud, A. O. Barnabooth: Poesie e Diario, c. 118.

43 AdN, FPM, ivi, c. 1.

[...]

Mais vient l'hiver de l'Europe Centrale! [...] La vie devient décente et propre, avec des occupations sérieuses [...]

A travers les hautes glaces de mon wagon-salon, j'ai vu venir et s'éloigner toutes les petites villes. Et j'aurais voulu passer ma vie dans chacune d'elles, humblement; allant tous les dimanches à la chapelle; prenant part aux fêtes locales; fréquentant la noblesse du pays. Au loin, les grandes destinées feraient leur tapage inutile.

[...]

le valet attaché au wagon-salon m'apporte plusieurs brassées de journaux

[...]

Ma arriva l'inverno dell'Europa Centrale! [...] La vita diventa ~~riservata e ordinata~~ ^{intima e metódica} con occupazioni serie [...]

Traverso i grandi vetri del mio vagone-saloncino ho visto avvicinarsi e allontanarsi tutte le piccole città. E avrei voluto passare la vita in ognuna di esse, umilmente; andando ~~tutte~~ ^{domenichea} lea ~~domenichea~~ in chiesa, partecipando alle feste locali; frequentando la nobiltà del luogo. ~~Da lontano~~ ^{l'inutile chiasso dei i} grandi destini ~~farebbero~~ ^{lontano} ~~il loro inutile~~ ~~chiasso~~

[...]

il cameriere del saloncino mi porta ~~un pacco~~ ^{molti pacchi} una bracciata di giornali.

Questa brevissima esemplificazione, tratta dall'incipit del diario, fornisce alcuni dati suggestivi su cui non è possibile soffermarsi in questa sede, ma anche solo osservando la sostituzione del nucleo semantico «i grandi destini» con «l'inutile chiasso dei grandi destini», lo scarto del verbo vicario per un verbo transitivo («farebbero chiasso» diventa «risuonerebbero»), e, infine, la scelta lessicale «bracciata» al posto delle prime ipotesi, «un pacco» e «molti pacchi», si può senz'altro notare come l'autrice ricerchi un aumento graduale di aderenza all'italiano comune, quotidiano e non letterario, pur mantenendo alcune peculiarità dello stile masiniano. Il dato è confermato anche da un cartiglio sparso in cui la traduttrice annotava possibili versioni, tra le quali si legge: «rinverdire le impannate forse persiane?» che, in fase definitiva, diventa «gli scuri».

Ma c'è di più. Tra i materiali che formano l'avantesto, uno dei dattiloscritti preparatori è costituito da fogli riciclati su cui si leggono inviti, promozioni, bozze di lettere che Masino scriveva e poi abbandonava, tra questi il retro della c. 132 è particolarmente lavorato, infatti l'autrice usa penne diverse, ma tra le cassature si legge:

Forse per troppa fedeltà al testo l'italiano di questa traduzione non è né descrittivo né aulico ma soltanto approssimativo. Traduzioni che andrebbe rielaborata per cercare di darle, con una migliore veste italiana, anche maggior vivacità di ritmo e di colorazione

Sovrabbondante di costruzioni sintattiche francesi e di gallicismi non hai ancora raggiunto quel tono di scorrevolezza tipico degli epistolari moderni. Non ha scorrevolezza e pertanto poca resa.⁴⁴

Sono ignote le contingenze relative a questi appunti, probabilmente si tratta di una versione di un'opera di genere epistolare (forse le Lettere di Proust?), ma quel che importa qui sottolineare è che il lavoro di traduzione è accompagnato da riflessioni (sue o d'altri) sulla «migliore veste italiana» e da inviti a sorvegliare ritmo e «colorazione», accorgimenti dedicati agli aspetti stilistici del testo, che, di fatto, evidenziano il valore della traduzione come pratica scrittoria.

«NEL VUOTO PNEUMATICO». LE ULTIME LETTERE (1961-1974)

Dopo l'incontro napoletano del 1958 al Congresso Italiano degli Scrittori, e soprattutto dopo la perdita di Bontempelli, si fanno ancor più insistenti le lettere in cui Magrini esorta Masino con affettuose parole di stima: «mettiti a fare il racconto di fantascienza per la radio: sono certa che ti verrà molto bene. Perché è un po' il modo, per te, di rimetterti a un altro lavoro, più tuo, come se fosse un gioco – o un esercizio meccanico senza bisogno di crederci».⁴⁵ E ancora:

Mi ha fatto molto bene stare con te. Hai di fronte alla vita un atteggiamento di verità, di coraggio, che non permette a nessuno che ti sia vicino di barare – e come tutto quello che è vero, è duro da affrontare. Ma non consente disperazioni. Che sono anche quelle al di qua, nel campo dei compiacimenti. So più che mai, Paola, che conoscerti è una delle fortune che mi sono state date: conoscerti, e che tu mi voglia bene. [...] oggi ho visto Deluigi, e gli ho dato la carta: ti farà il mondo o la luna dei tarocchi. Spero di poterla dare presto anche gli altri.⁴⁶

La proiezione di *Accattone* e il congresso su Pirandello organizzato a Roma solo alcuni tra gli eventi ricordati nelle pagine scritte da Magrini, sono occa-

44 AdN, FPM, ivi, fasc. 73. A. O. Barnabooth. Il Povero camiciaio-Poesie-Diario, c. 132v.

45 Lettera di L. Magrini a P. Masino del 20 agosto 1961, in AdN, FPM, serie Corrispondenza, sottoserie Corrispondenza inviata a Paola Masino, fasc. 27 M, sottofasc. Magrini.

sioni che le due sopportano a fatica, fino a provare forte repulsione nei confronti di un sistema culturale massificato il cui peso riverbera nella sofferenza di Masino:

Cara Paola, a Roma, ormai – poiché ho lasciato passare i tuoi dieci giorni di Montignoso. Spero ti abbiano dato un po' di distensione vera: soprattutto, che ti abbiano permesso di "toccare terra" almeno un poco, dopo aver girato fino a stordirti nell'ingranaggio. Ho qui davanti la tua lettera – e alle ragioni solite per abbracciarti ne aggiungi una particolare, la frase "Ho scritto cose stolte in modo confuso, appassionato, non pertinente". Cara Paola, non so se sia vero – della "stoltezza" dubito un poco: ma non del resto. Perché tutto ciò – nel mio caso, stoltezza compresa – lo conosco ad ogni lavoro che faccio, ogni raro articolo, ogni sciocchezza per la radio: con un dispendio pazzesco di energie – anche, e sempre, sentimentale: più una preparazione pazzesca e sproporzionata, l'idea di dover capire e dire quello che importa...ti guardavo lavorare, quei giorni, a Roma: e conoscevo tutto così bene! Per questo è tanto difficile per noi inserirci nell'"industria culturale" a qualunque livello.⁴⁷

Entrambe sono pienamente consapevoli che l'ingranaggio della produzione di massa ha reso ormai anche la vita di congresso un contesto noioso che, scrive Magrini, si svolge «nel vuoto pneumatico».

Altri appuntamenti romani per Magrini segnano il diradarsi delle lettere, così nel dicembre 1961 informa Masino che Deluigi gli ha chiesto altre tavolette preparatorie per le carte d'artista perché «ha fatto una luna dei tarocchi che non gli piaceva» e la saluta, affettuosamente augura «di ritrovare gusto a vivere, a essere chi sei, a lavorare: ad avere cura di te, perfino».⁴⁸ Nell'ultima lettera del 1974 Liliana Magrini informa Masino delle sue condizioni di salute, poi la comunicazione si arresta, probabilmente sostituita da una più intensa

46 Ivi, Magrini sta parlando dell'asso di cuori dipinto a tempera da Mario Deluigi e della raccolta di Masino di carte francesi, napoletane, dei Tarocchi, che all'inizio dei Cinquanta, dopo il ritorno a Roma, avvia: per quasi quarant'anni Paola Masino chiederà ad artisti rappresentativi del Novecento di reinterpretare una carta. Dalla raccolta è nata una mostra tenuta a Roma, Palazzo Braschi, dal 15 dicembre 2016 al 30 aprile 2017, di cui si legge la recensione di C. BELLO MINCIACCHI, *Paola Masino, carte magiche*, in *Alias*, inserto settimanale de il manifesto, 5 marzo 2017, anche online. URL: <<https://ilmanifesto.it/paola-masino-cartemagiche>>, e un catalogo *Pittori del Novecento e carte da gioco. La collezione di Paola Masino*, mostra e catalogo a cura di M. MASCIA GALATERIA, P. MASINI, Roma, Palombi, 2016.

47 Ivi, Lettera di L. Magrini a P. Masino, Venezia, 22 settembre 1961, in AdN, FPM.

48 Ivi, Lettera di L. Magrini a P. Masino, Venezia, 15 dicembre 1961.

frequentazione, dal momento che Magrini dagli anni Settanta fino alla fine degli anni Ottanta collaborava con l'Ipalmo, con sede a Roma, dietro Fontana di Trevi.

Se da una parte la corrispondenza permette di tracciare i contorni dell'attività di Liliana Magrini, in movimento centrifugo, tra Francia e Italia, dove si sente affossata, sasso in fondo al pozzo, per altri versi la stima di Magrini nei confronti di Masino e della sua abilità nella traduzione ha consentito anche di percorrere questo nuovo crinale di ricerca. Nell'intervista condotta da Petri-gnani, Paola Masino aveva parlato di un silenzio creativo obbligato dalla necessità di condurre un mestiere per mantenersi, ma, come si è detto, dobbiamo crederle solo parzialmente: dalla cura con cui compila le sue traduzioni, dalle bozze ritrovate tra dattiloscritti e manoscritti di Barnabooth, dalla scelta dei libri selezionati (si pensi al diario di Barnabooth e alla forma lettera di Proust) siamo spinti a pensare a una fermentazione creativa sotterranea, testimoniata anche dal progetto degli *Appunti* che inizia proprio sotto forma di diario: «29 agosto 1971. Cominciamo un diario pur di scrivere. L'abborrito diario di chi riesce più a crearsi intimamente e ha bisogno di proiettarsi di continuo nella realtà esteriore. L'abborrito diario, piedistallo dell'io, (pronomi insito perfino nel vocabolario stesso)». ⁴⁹ Ancora dagli *Appunti* ci viene restituito il valore poetico della parola per Masino:

Aprire un libro a caso [...] per provare se quella parola non nostra, ha il potere di suscitare in noi un mondo diverso dal nostro, se non addirittura il mondo dell'autore che l'ha scritta [...] che voglio trarre da tutto ciò? Vorrei trarre questa esortazione: – cerca più che puoi di uscire da te stessa per conoscere meglio la verità delle cose.⁵⁰

Così Larbaud, D'Aurevilly, Proust, Malot, Cocteau, Maupassant, Madame de La Fayette sono le tante voci sotto cui si cela l'autrice Paola Masino che senz'altro aveva fatto proprio quel monito così spesso ripetuto dall'amica Liliana Magrini alla ricerca della sua voce, tra le tante sovrapposte, in stratificazione; tuttavia, diversamente dall'amica, aveva trovato nella traduzione un ultimo residuo di autorialità, il famoso *larvatus prodeo*, tanto che la pratica della traduzione appare come una delle possibilità del mestiere di scrivere:

come sapere se Bontempelli abbia tradotto il Capitan Fracassa per scelta personale o su invito dell'editore? L'una e l'altra cosa sono possibili e, al fine della buona resa di traduzione, direi che

49 P. MASINO, *Appunti*, 11, p. 7, in AdN, FPM, serie 'Scritti', sottoserie '88. Quaderni di Appunti.

50 Ivi, P. MASINO, *Appunti*, 8, pp. 45-49.

non fanno differenza. Accettare, in questo caso, è come scegliere. Il mestiere dello scrivere comporta tanto l'arte di creare e proporre mondi e tematiche proprie dello scrittore (e cioè l'invenzione al verbo latino *invenire*, trovare, scoprire dentro o fuori di sé) quanto l'elaborare opere altrui, sunteggiandole, adattandole, traducendole.⁵¹

BIBLIOGRAFIA

- Io, Massimo e gli altri. Autobiografia della figlia del secolo*, introduzione e cura di M. V. VITTORI, Milano, Rusconi, 1995.
- L'archivio di Paola Masino. Inventario*, a cura di F. BERNARDINI NAPOLETANO, Roma, Casa Editrice Università La Sapienza, 2004, pp. 144-150.
- Paola Masino*, a cura di B. MANETTI, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 2016.
- Pittori del Novecento e carte da gioco. La collezione di Paola Masino*, mostra e catalogo a cura di M. MASCIA GALATERIA, P. MASINI, Roma, Palombi, 2016.
- Scrittrici e intellettuali del Novecento. Paola Masino*, a cura di F. BERNARDINI NAPOLETANO e M. MASCIA GALATERIA, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001.
- M.A. BARSÌ, *Le traduzioni dal francese a Milano negli anni Cinquanta: un modello di analisi basato sulla Bibliographic Data Science*, in *La fabbrica dei classici. La traduzione delle Letterature straniere e l'Editoria milanese (1950-2021)*, a cura di A. PREDA, N. VALLO-RANI, Milano, Ledizioni, 2023, pp. 115-139.
- C. BELLO MINCIACCHI, «*Il festival rinascerà*». *Paola Masino inviata alla Manifestazione d'Arte Cinematografica di Venezia del 1946*, in *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani* a cura di A. CESCHIN, I. CROTTI, A. TREVISAN, in *Italianistica*, 11, 2020, pp. 63-79.
- C. BELLO MINCIACCHI, *Paola Masino, carte magiche*, in *Alias* inserto settimanale de il manifesto, 5 marzo 2017.
- F. BOUCHARD, *Bontempelli traduttore nel tempo*, in *Bollettino '900. Electronic Journal of '900 Italian Literature*, 2012, nn. 1-2, online.
- T. GAUTIER, *Il Capitan Fracassa*, traduzione di M. BONTEMPELLI, Firenze, Giunti Marzocco, 1984.
- V. LARBAUD, *A. O. Barnabooth. Le sue opere complete*, Milano, Bompiani, 1969.
- V. LARBAUD, *A.O. Barnabooth: ses oeuvres complètes: le Pauvre chemisier, Poésies*, *Journal intime*, Paris, Gallimard, 1948.
- L. MAGRINI, *Carnet vénitien*, avant-propos de M. C. JAMET et postface de S. BERNERON, Paris, Serge Safran éditeur, 2021.
- B. MANETTI, *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2001.
- P. MASINO, *Decadenza della morte*, Roma, A. Stock, 1931.
- P. MASINO, *Periferia*, Milano, Bompiani, 1933, ora a cura di M. MASCIA GALATERIA, Milano/Salerno, Oédipus, 2016.

⁵¹ *Postfazione*, in T. GAUTIER, *Il Capitan Fracassa*, traduzione di M. BONTEMPELLI, Firenze, Giunti Marzocco, 1984, pp. 331-332 (la postfazione è sotto forma di domande a Paola Masino).

P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Milano, Bompiani, 1945.

S. PETRIGNANI, *Paola Masino. Où sont les neiges d'antan?*, in EAD., *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1984, pp. 25-33.

Ada Negri nell'Archivio del Novecento: le lettere al fedele critico Vittorio Orazi di Sara Gregori

Nell'*Introduzione* all'antologia *Lirici Nuovi* (1943) Luciano Anceschi passava in rassegna alcune recenti pubblicazioni su cui si fondava una precisa e quanto mai necessaria acquisizione: la poesia di quegli anni irrequieti – ma diciamo pure disperati – si stava muovendo verso la ricostruzione, con slancio in avanti, e la critica letteraria tentava di inquadrarla, non senza sforzi. Così, partendo dai *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi, il fenomenologo esaminava la distinzione tra i generi negli *Scrittori nuovi* di Falqui e Vittorini ed altre cretostomie, per porre in evidenza, infine, l'esigenza di una antologia dedicata non tanto alla tradizione e alla continuità, bensì alla lirica “nuova”, – escludente «il cauto leopardismo di Titta Rosa» e «la tenue elegia di Barile»,¹ ma anche i deboli e solo esteriori rinnovamenti, come quello operato da Betti – configurata nella tradizione ermetica della generazione che aveva raggiunto una «situazione di innocenza e di verità della parola»² risolvendo la *querelle* antichi e moderni con la rilettura leopardiana, attraverso la traduzione dei greci e dei latini, in vivo rapporto con la coscienza critica della poetica. Sull'aggettivo ‘nuovo’, dunque, si andavano costruendo significati e categorie che sottolineano una chiara necessità di ripensamento dei dogmatismi e delle strade battute. «Furono anni, quelli, se mai altri, aspri e duri, alterati e confusi, difficili da vivere tra la oscura, petulante indiscrezione di una polis estranea ed esigente in un mondo di astratti furori, e anche il ritardo, poi, del pensiero che nella polis non si riconosceva».³ Così Anceschi fa riaffiorare i ricordi di quel tempo distratto e assurdo in cui la critica si sforzava di ritrovare le «chiavi perdute» della propria civiltà, riconoscibili, lo ricordiamo, nella «poetica dell'*intensità*, della *purezza*, della *innocenza ritrovata*, e, sempre sul crinale della idea di stile, rilievo della *irrequietezza della parola*, dei *valori* evocativi.⁴

Queste distinzioni torneranno utili più avanti, nel nostro discorso, per inquadrare la poetica di una assente in queste antologie, Ada Negri, a lungo, e per motivi complessi, mal giudicata da una certa linea di critici (Croce, Pirandello, Gramsci, solo per fare alcuni nomi), anche se già nel *Verso libero* di Lu-

1 L. ANCESCHI, *Introduzione a Lirici nuovi*, Milano, Hoepli, 1943, p. 17.

2 Ivi, p. 20.

3 L. ANCESCHI, *Saggi di poetica e poesia*, Bologna, Massimiliano Boni Editore, 1972, p. XVII.

4 Ivi, p. XXXIII.

cini era stata segnalata per la sua «poesia baldanzosa e selvaggia» in versi liberi costruiti su «dolcissima sinfonia armonica di parole e di pensieri» nel componimento *Senza Ritmo* accluso nel volume di versi *Tempeste*.⁵

Per una ricognizione ragionata della fortuna e della posizione dell'autrice nel canone della nostra letteratura è fondamentale ripartire dai materiali d'archivio che, come spesso accade, anche nel caso di Ada Negri sono dispersi in varie sedi: dalla Biblioteca comunale lodense (Lodi) sono conservate lettere autografe, documenti personali, alcuni ritagli di articoli e scritti autografi della poetessa,⁶ mentre nel Centro Manoscritti dell'Università di Pavia sono consultabili manoscritti autografi e alcune cartoline. Moltissimo materiale è stato catalogato e digitalizzato nel Fondo Negri per opera della Fondazione Banca Popolare di Lodi, che ha acquisito i materiali dagli eredi del nipote di Ada Negri, Gianguido Scalfi. Questo prezioso salvataggio restituisce un significativo apporto documentario e storico-critico, in particolare emergente dalla corrispondenza intrattenuta da Ada Negri con più destinatari. Da una conversazione privata con Paola Negrini, responsabile del Fondo, ad esempio, si sa che sono in corso di studio i carteggi tra l'autrice e Fernando Agnoletti; cospicuo anche lo scambio intercorso tra Negri e Gustavo Balsamo Crivelli; più esigue, ma non per questo meno interessanti per tracciare un profilo di Ada Negri, le testimonianze dell'amicizia con Benito Mussolini e Margherita Sarfatti che ci ricordano la sua vicinanza al Fascismo «non tanto quale scelta programmatica di tipo politico-ideologico, quanto piuttosto quale scelta “sentimentale” dovuta all'amicizia che la legava al Mussolini socialista»,⁷ secondo la ricostruzione condotta con perizia giustificativa di Patrizia Guida, in cui si mostra anche il lato più «utilitaristico», «strumentale» di quel legame:

L'autorità del Vostro giudizio mi farà un gran bene, in un periodo nel quale la giovine poesia e la giovine critica mostrano di compatirmi o addirittura di ignorarmi. Dopo il Premio Mussolini a *Vespertina*, il premio Firenze al *Dono* (che di *Vespertina* ebbe un successo anche maggiore) e il conferimento della Medaglia d'Oro alla mia poesia, concessomi da S.E. Giuseppe Bottai, dietro vostro consenso altissimo, vi sono antologie letterarie novissime che mi escludono per la poesia come per la prosa; e un giornale che si chiama *Il regime fascista*, di Cremona, pubblica, l'undici corrente, la stroncatura velenosa della mia opera completa. I dirit-

5 G.P. LUCINI, *Risposta all'inchiesta internazionale sul verso libero*, in *Poesia, 1906-7* ora in ID. *Per una poetica del simbolismo*, a cura di G. VIAZZI, Napoli, Guida, 1971, p. 216.

6 L. CREMASCOLI, *Lettere di Ada Negri nella Biblioteca lodense*, in *Archivio storico lodigiano*, n.1, 1954, pp. 19-40 registra la presenza di un corrispondente Vittorio Orazi, ma ad oggi non è stato possibile rintracciare le lettere.

7 P. GUIDA, in *Quaderni d'italianistica*, vol. XXIII, n. 2, 45, 2002, p. 45.

ti della critica li ho sempre rispettati, ma c'è un limite. E quell'ignobile stroncatura promette di continuare in altro numero. Io domando al Duce d'Italia: è giusto che un poeta il quale ha ricevuto riconoscimenti nazionali e del Governo sia in un giornale militante trattato così?⁸

Riconoscimenti nazionali e governativi, come si legge, non erano in linea con la critica 'giovine' che nel 1939 aveva stroncato l'opera di Negri, mentre Filippo Tommaso Marinetti e Benedetta Cappa Marinetti erano tra i tanti estimatori della sua opera e le inviavano plausi per la sua elezione ad Accademica d'Italia nel 1940, come pure complimenti per *I canti dell'isola*, secondo le testimonianze leggibili nei documenti conservati nel Fondo e ora digitalizzati nella piattaforma ManusOnline.⁹

Nel Fondo Negri nessuna traccia, invece, delle missive che Vittorio Orazi (*nom de plume* di Alessandro Prampolini) aveva sicuramente inviato in risposta alle numerose scritte da Ada Negri che appaiono nel lascito Orazi-Prampolini dell'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma: la generosa donazione da parte degli eredi Prampolini¹⁰ all'Archivio consente di leggere per la prima volta testimonianze del rapporto tra l'autrice e il critico; infatti, sedimentate tra materiale personale e numerose agendine di minuscolo formato del poeta, drammaturgo, fratello maggiore dell'artista Enrico Prampolini, si trovano 40 tra lettere e cartoline autografe firmate «Adanegri» che coprono l'arco temporale dall'8 maggio 1931 al 14 aprile 1943, cui si aggiungono due fotografie dell'autrice. Alessandro Prampolini, noto con lo pseudonimo di Vittorio Orazi, nasce a Venezia nel 1891; più giovane della scrittrice, svolge il suo lavoro presso il Banco di Roma ma parallelamente porta avanti l'attività di pubblicista e numerose collaborazioni per diversi giornali, in particolare riviste d'avanguardia. Dal 1920 è nella redazione di Noi insieme al fratello Enrico e anni dopo è responsabile della pagina culturale della rivista d'impronta reazionaria e futurista L'Impero, diretto da Mario Carli e Emilio Settimelli, e scrive sul Meridiano di Roma, sotto la direzione di Cornelio di Marzio. Il legame tra Negri e Orazi-Prampolini, secondo quanto si legge nelle lettere che documentano la sola voce dell'autrice, è dapprima costruito tramite i contatti epistolari e solo più avanti, Negri manifesta il forte desiderio di incontrare

8 Il critico a cui si fa riferimento è Francesco Biondolillo. La lettera di Ada Negri a Mussolini risale al 20 marzo 1939 e si legge ora in S. COMES, *Ada Negri da un tempo all'altro*, Milano, Mondadori, 1970, pp. 150-151. Qui si trascrive da P. GUIDA, cit., p. 48.

9 Si veda ad esempio la lettera di Benedetta Cappa Marinetti del 1925 nella pagina di Manus, online. URL: <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/739106?fondo_id_s=1552&page=84> [28/10/2025].

10 Un sincero ringraziamento al professor Massimo Prampolini per aver consentito la pubblicazione dei materiali e alla professoressa Cecilia Bello Minciocchi, responsabile dell'Archivio del Novecento della Sapienza, a cui devo l'idea aurorale e fondativa di questa ricerca.

Orazi-Prampolini durante i suoi viaggi romani, sempre svolti all'insegna della fretta e perciò sporadicamente arricchiti da quei momenti di socialità necessari e auspicati. Gli argomenti che si leggono nelle lettere al critico sono, dunque, prettamente letterari, perlopiù incentrati sulla produzione della scrittrice. Il primo contatto è assai rapido, sbrigativo, e prende l'abbrivio nel maggio 1931 proprio da una recensione di Orazi dedicata a *Vespertina* uscita su Oggi e domani¹¹ e particolarmente apprezzata da Negri che la definisce una delle migliori, per acutezza e nobiltà. Non trascorre nemmeno un mese quando una nuova lettera raggiunge Orazi: l'attacco della missiva è una domanda diretta al critico per sapere se avesse letto *Il libro di Mara* e *I canti dell'isola* e per confessargli, in forma gentile e modesta, che la sua opera ha una parte attiva nel rinnovamento della poesia italiana, riproponendo così il tema della poesia «vecchia e nuova» già apparso nel messaggio del 10 maggio 1931 e ricorrente, ad esempio, nella lettera del settembre 1931: «E non le pare che vi si trovi novità di ritmi? Chiusi naturalmente entro un freno musicale. Io non so concepire la poesia senza ritmo», scrive Negri a proposito dei *Canti*, che sono scritti per «necessità di sofferenza»¹² in forme ritmiche libere, talvolta modellate su schemi di canzoni popolari e filastrocche evocanti certe atmosfere scapigliate alla Boito di *Re Orso* («Sette fiammelle di barche che vanno a pescare:/ L'Orsa Maggiore è caduta, è caduta nel mare./ L'Orsa Maggiore cammina nel chiaro di luna/ lungo i sentieri dell'acque cercando fortuna./ – Sette fiammelle dell'Orsa, che andate a cercare?/ – Donna, cerchiamo un fanciullo perduto nel mare.», *Filastrocca*, vv. 1-6).

Poesia «vecchia e nuova»: il punto è centrale per inquadrare la poetica di Negri, che si deve far risalire a un periodo in cui la poesia italiana è letta e compresa proprio nei termini di quelle categorie di cui si sarebbe servito anche il fenomenologo Anceschi.

Grazie a un'indicazione autografa di Orazi-Prampolini posta all'interno della coperta del fascicolo si conserva un vero e proprio indice delle missive e una nota biografica – «ho conosciuto Ada Negri a Milano, avendole fatto visita il 12 maggio 1933 nella sua casa, in viale dei Mille n.7»¹³ – che consente di datare il primo incontro tra i due corrispondenti. Prima di quel giorno Ada Negri si recava spesso a Roma dove aveva potuto visitare la Mostra della Rivoluzione Fascista, evento propagandistico d'impatto, che la mosse a scrivere un

11 «Oggi e domani: mensile di cultura e attualità» è la denominazione del settimanale diretto da Mario Carli, fondatore del periodico fascista *L'Impero*.

12 Lettera inedita autografa di Ada Negri a Vittorio Orazi (Alessandro Prampolini), Milano, 2 settembre 1931, conservata nell'Archivio del Novecento della Sapienza di Roma (d'ora in avanti AdN), Fondo Orazi-Prampolini.

13 Nota inedita autografa di Vittorio Orazi (Alessandro Prampolini), AdN, Fondo Orazi-Prampolini. La datazione, tuttavia, viene smentita o almeno resa ambigua da una lettera del 14 dicembre 1940 di Ada Negri che scrive «Chi sa che non ci conosciamo un giorno di persona. Vostra affettuosamente Adanegri», *ibidem*.

commosso articolo sul Corriere della Sera, non privo di retorica, dedicato alle *Madri di martiri*:

La vedova può, col tempo, passare ad altro legame, ad altre nozze. La sorella, entrare in una nuova famiglia e prendere un altro nome. La madre, no. Resta fedele al suo nato, e più non lo abbandona. [...]

Di tutto l'amore che circonda Benito Mussolini, non v'è, io credo, sentimento più devoto, più appassionato e tenace di quello delle madri che per la causa fascista hanno perduto i figlioli. Egli ha detto: «è questo l'aculeo che non ci farà dormire». Non ha dormito. Né ha lasciato che alcuno dormisse. Le madri lo sanno bene che la devono a lui la rivendicazione del martirio dei loro ragazzi. Il sangue sparso, egli se l'è preso dentro di sé: il dolore, l'ha adoperato quale semenza: le acerbe giovinezze abbattute le ha fatte rivivere, insieme con quelle dei morti in guerra.¹⁴

In quegli anni l'autrice di *Vespertina*, raccolta poetica uscita per Mondadori e giunta alla terza edizione nel 1934, aveva già raggiunto un periodo di piena maturità: la collocazione editoriale notevole e i rapporti con gli intellettuali sono indizi di un «impegno continuativo, profuso con perspicacia, sotteso alla dialettica tra il proprio laboratorio creativo e l'orizzonte d'attesa coevo».¹⁵

Proseguono le lettere come un continuo scambio di battute tra autrice e critico; raggiungendo un tenore colloquiale e affabile, Ada Negri risponde alle recensioni di Orazi-Prampolini con osservazioni critiche sulla propria poetica, talvolta ragguagli in difesa di scelte particolari. L'entusiasmo e la gratitudine verso il critico, sempre più fedele alla sua autrice, aprono spazio alle confessioni private sul lavoro di scrittura, scavato e tormentato, in particolare per la raccolta di prose uscita nel 1939 dopo lunghi ripensamenti e *labor limae*, *Erba sul sagrato*, che le valse numerosi plausi, come quelli che si leggono in una recensione di Orazi: l'«*intermezzo di prose*» secondo il critico è una nuova conquista di valori concettuali, dove si dà elevatezza di «tono *interiore*», spiritualizzazione dello sguardo, diventato – possiamo aggiungere – creaturale, assoluto, e allo stesso tempo acquisizione di valori formali, costruiti su di un «armonico parallelismo» tra la produzione poetica e prosastica. Dal punto di vista stilistico, infatti, Orazi apprezza l'espressione finissima, purificata fino al raggiungimento della linearità classica. Appassionato e convinto lettore dell'opera di Negri, il critico si muove con facilità da un genere all'altro, e rintraccia, così, «l'ansia della ricerca che alfine si placa nella certezza dell'Eter-

14 A. NEGRI, *Madri di martiri*, in Corriere della Sera, 11 marzo 1933.

15 I. CROTTI, rec. a Ada Negri, *Vespertina*, edizione critica a cura di C. TAGLIAFERRI, prefazione di G. BARONI, Venezia, Marsilio, 2020 in *Lettere italiane*, 2021, p. 556.

no» del *Dono* nel «sommesso accento» di «chi parla» nelle prose.¹⁶ Nate in tempi diversi, le prose erano uscite prima su rivista, poi rielaborate per dare vita a bozzetti, come quello dedicato alla *Casa in Liguria*, o a racconti brevi caratterizzati da descrizioni di personaggi, tra cui ricordiamo la nobile madre di Delcroix, *exemplum* di madre italiana, l'amica Delia Notari, il dramma umano dei fratelli Arnaldo e Sandro Mussolini. Non mancarono, tuttavia, critiche volte a sottolineare lo scadimento in sentimentalismo di certi passaggi; Goffredo Bellonci ci dà prova delle procedure meno riuscite in una recensione uscita sul Giornale d'Italia dove ne elenca alcune in forma di stillicidio:

I suoi difetti nascono sempre dal corrompersi del sentimento in sentimentalismo; allora, questa prosa diventa retorica. Guardate, ad esempio, la bella descrizione dei rossi mattoni di San Teodoro a Pavia, come finisce sforzata e stonata; nel loro impasto, ella dice, contengono “braci stanche di ardere, rose rosse disfatte, sangue impallidito di migliaia di cuori il cui battito duri oltre la morte”. Più innanzi descrive una vecchia che ogni giorno prega in una chiesa pavese “le mani uscenti dalle frange rotte dello scialle a sghembo che ebbe un giorno il colore delle sue labbra quand'erano giovani”, e va bene; ma sente poi il bisogno di contrapporre il rosso di quello scialle al rosso delle pietre, a questo romantico modo: “rosso incorruttibile di fede e di preghiera fissato nella pietra; rosso caduco e tragico di un'oscura esistenza umana che non si rende conto nemmeno di se stessa”. Più innanzi ancora un'altra e più letteraria contrapposizione...¹⁷

L'osmotico rapporto tra Orazi e la sua autrice si può leggere dunque come presa di posizione del critico, che spende per Negri parole di grande stima: la purezza, il nitore, la capacità sintetica di far aderire il racconto alla realtà con dolcezza e con tinte impressionistiche, tenendo sempre presente la connessione tra «la sua anima e l'anima delle creature e lo spirito che ella dà alle cose»¹⁸ sono i cardini del suo discorso, che prosegue senza sosta, e con carattere sempre più schierato, dopo la nomina di Ada Negri ad Accademica d'Italia. Infatti, il 13 dicembre del '40 lei scrive:

16 V. ORAZI (Alessandro Prampolini), rec. a *Erba sul sagrato*, in Meridiano di Roma, a.4, n. 44, 5 novembre 1939, p. X.

17 G. BELLONCI, rec. a *Erba sul sagrato*, in *Cronache del libro*, in Il Giornale d'Italia, 14 dicembre 1939, p. 3.

18 V. ORAZI, rec. a *Erba sul sagrato*, cit.

Caro Amico

Mi giunge oggi la Bibliografia Fascista del Nov. Col Vostro articolo su Stella Mattutina. Pensatissimo articolo, con luce che viene dal profondo. Mi pare così poco dirvi grazie. E mi torna in mente l'altro ugualmente saldo e forte scritto da Voi su Erba per il Meridiano di Roma.

A proposito: a me il Meridiano di Roma giunge irregolarmente: non so perché. Non vidi il N°. del 24 novembre, nel quale forse il periodico avrà parlato della mia nomina all'Accademia.¹⁹

La rivista diretta da Cornelio di Marzio e la penna di Vittorio Orazi si fanno portavoce dell'opera di Negri, fino a quando, però, alcuni critici dai nomi poco noti rovesciano il tentativo di *laudatio* finora disegnato:

Caro Amico: già Vi scrissi ieri, per ringraziarvi dell'art. su Stella: ed ecco che oggi vi debbo ancora scrivere, lieta del Vostro vibrante articolo nella Rassegna Nazionale. La vostra fedeltà alla mia opera è uno dei conforti della mia vita. Così vi avessero incaricato di parlare sinteticamente dell'opera mia in Meridiano di Roma: del quale mi capita oggi stesso sotto gli occhi un articolo di Settanni (chi è?) che dice e non dice, e non significa nulla. Quel signore afferma che la mia poesia non appartiene al presente: ch'è superata, insomma. Ha letto i miei ultimi libri di versi? E se questa poesia fosse proprio superata, avrei forse da affrontare, ora, l'ondata di passione che m'investe da tutto il Paese?

Vorrei che diceste queste cose a Cornelio Di Marzio, che mi è sempre stato molto cortese. E mi sembra che il Meridiano dovrebbe... ma insomma lasciamo andare.²⁰

Il dispiacere per la polemica avviata dai giovani critici nel 1939 si fa più aspro una volta letto l'articolo di Ettore Settanni che colloca la lirica dei *Canti* di Negri in un tempo e in un modo poetico «non più prossimi a noi», finendo per definirla non più «genuina» e di una «povertà espressiva» di «maniera». ²¹ Un ulteriore dibattito emerge in una lettera del gennaio 1941, quando l'autrice recupera polemicamente le ultime pagine scritte da Settanni sul Meridiano di Roma, e acclude un ulteriore «trafiletto velenoso» che non le è sfuggito:

19 Lettera inedita autografa di Ada Negri a Vittorio Orazi, 13 dicembre 1940, Milano in AdN, Fondo Orazi-Prampolini.

20 Lettera inedita autografa di Ada Negri a Vittorio Orazi, 14 dicembre 1940, Milano in AdN, Fondo Orazi-Prampolini.

21 E. SETTANNI, *Lirismo di Ada Negri*, in Meridiano di Roma, 8 dicembre 1940, p. IV.

Caro Orazi, la Vostra lettera mi prova (se pur ve n'era bisogno) quanta onestà e lealtà di critico e di amico esista in Voi. Avete fatto bene a parlare a Cornelio Di Marzio che sempre, d'altronde, mi dimostrò stima e affetto. È certo che, dopo il vostro articolo su *Erba sul sagrato* e quello, di pochi mesi fa, dell'Alessandrini, l'art. di Settanni stona maledettamente, tanto più essendo uscito nel periodo della mia nomina, mentre i nemici o facevano o si univano al coro (che oserei dire plebiscitario, se non fosse, lo so, un luogo comune). Non solo. Vi accludo un trafiletto che forse vi è sfuggito: più recente: del 29 dicembre '40: è di un certo Giov, che non so chi sia, e combatte pro ermetisti – o press'a poco – contro Ramperti, a proposito d'una polemica sorta intorno a un violento articolo dello stesso Ramperti, nell' *Illustrazione Italiana*, articolo nel quale il Ramperti esaltava la mia poesia contro... l'altra poesia, sempre in tema d'Accademia. Questo trafiletto velenoso anzichè. Intanto è falso che solo Vittorio Sella sia insorto contro il nemico-critico che mi ammetteva «ancora vivente». Insorsero l'Ammirata e altri. Ma ci fu chi pensò che era meglio lasciar cadere pagina così vile. (Il nemico-critico è Biondolillo). Fatto sta che il sig. Giov*** mi sembra del parere del sunnominato. Ciò si stampa in Meridiano di Roma, direttore Cornelio di Marzio? Dunque?²²

In un articolo uscito nel 1940 sull' *Illustrazione italiana*, Marco Ramperti contrapponeva due linee poetiche con un tono velenoso e tutt'altro che imparziale: la linea dei «pedantucci bizantini» eredi di Saba e Ungaretti, «scrittori letti da venti persone, citati da duecento e riveriti da duemila», «responsabili di crestomazie che sono soltanto liste», e «spacciatori d'orvietano in pillole, parlanti per abracadabra con le stelle in testa e il robone addosso», contro quella dell'inno *Schreibe mit blut!* discendente da Papini e da D'Annunzio e portata al suo apice solo con la «Musa» Ada Negri, colei che «ha sempre scritto col sangue suo» e che mostra «le virtù dell'ardente cuore insieme a quelle del lucente ingegno».²³ Quasi contemporaneamente alle vecchie questioni, il nuovo focolaio di critici si era pronunciato in risposta all'articolo di Ramperti, dunque le nuove posizioni del Meridiano si assestano da quella parte della po-

22 Lettera inedita autografa di Ada Negri a Vittorio Orazi, 8 gennaio 1941, Milano in AdN, Fondo Orazi-Prampolini. Si legge del Ramperti anche nelle lettere destinate a Romeo Ricci, fortuitamente ritrovate e ora consultabili in rete all'indirizzo <<https://www.deliapress.it/1-cronaca/lettere-inedite-della-poetessa-ada-negri-a-romeo-ricci-critico-letterario-della-rivista-raccolta-nel-150-anniversario-della-nascita/>>[ultima consultazione 27 ottobre 2025].

23 M. RAMPERTI, *Saluto ad Ada Negri*, in *Osservatorio*, in *L'Illustrazione Italiana*, n. 47, 24 novembre 1940, p. 776.

lemica dei nemici-critici rappresentata da Biondolillo, Settanni e ora anche dal «sign.r Giov», che scrive:

Avete già capito contro chi sono scagliati questi fulmini. Si sono accesi e sono partiti in occasione dell'onore accademico fatto a Ada Negri, che Ramperti ritiene fosse prima ignorata dagli ermetici. Temo che di tale colpa non soltanto gli ermetici fossero colpevoli. Quando, non molto tempo fa, un critico scrisse ironicamente: "Ada Negri, ancora vivente". Vittorio Sella, sul suo Popolo Biellese sorse a dargli sulla voce; ma quanti furono ad imitarlo? Con tutto ciò mi piace pensare che Ada Negri né si crucciasse del silenzio d'allora, né s'esalti per le lodi d'adesso.²⁴

Negri interpreta le posizioni del critico in senso favorevole all'ermetismo e contrario all'autrice e reputa inaccettabile la loro pubblicazione nel Meridiano, tanto che decide di proporre all'amico e critico fedelissimo di controbattere in un «articolo-saggio» in difesa della sua poesia «viva», «attuale», «sincera»:

Sì, sarebbe assai bene Voi scriveste un "articolo-saggio". Prendendo le mosse dalla nuova edizione "Le Pleiadi" che vi ho mandato, e sarà completata fra non molto da un secondo volume: *Il libro di Mara e I canti dell'Isola* (La nuova ed.ne di "Stella Mattutina" l'avete avuta, anzi ne avete nobilmente parlato). Non trovo che un saggio di tal genere stonerebbe con l'art. Settanni, esiguo e superficiale. Non c'è bisogno di polemizzare: uno dice ciò che pensa. L'intervista mi sembra cosa più difficile. Perché, intanto, il titolo = *Poesia d'A. N. e Poesia d'oggi* =? *Il dono e Vespertina* non sono d'oggi? Tante e tante anime se ne dissetano: perché non dovrebbero essere d'oggi? E anche *Mara*, e anche *I canti di Capri*; e anche le XXXX [parola illeggibile]. Tutte le critiche si possono fare; ma è poesia viva, e lo sostengo, e la prova è l'enorme ripercussione di gioia e d'amore che da tutto il paese mi è pervenuta, e ancor mi perviene da tutto il paese, a proposito della nomina all'Accademia.

Vi consiglio di leggere il lungo saggio di Aldo Capasso – fra i nostri giovani poeti forse il migliore, il più ispirato e sincero – uscito lo scorso anno nel "Libro Italiano" di Roma: credo nel maggio o nel giugno. Fu esso, con bel coraggio, egli sostiene che la critica di punta, ungarettiana eccetera, ha torto marcio a passarci sotto silenzio o a combattermi (e sono suoi amici): sostiene

24 Il trafiletto firmato «b. giov.» è intitolato *Fra biada e loglio* e si legge nel Meridiano di Roma, 29 dicembre 1940, p. XII.

con esempi e citazioni che molte ultime liriche mie possono stare accanto ? a certe strombazzate liriche estremistiche. Vorrei proprio lo leggeste.

Dunque la mia poesia è attuale, visto che è letta e amata, e infiamma le anime. Ed è sincera, sì, dalla prima all'ultima parola. [...]²⁵

Nel 1941 l'autrice, che conservava la rassegna stampa riguardante la sua produzione e aveva l'abitudine di condividere saggi e articoli con quanti scrivevano pagine critiche sulla sua opera, invia numerosi suggerimenti di lettura per orientare Orazi all'interno della sua poetica: il 12 febbraio²⁶ acclude alla corrispondenza il saggio *La poesia di Ada Negri* di Giovanni Titta Rosa uscito poco prima su *Nuova Antologia*²⁷ e invita a consultare la breve pagina «equa e serena» di Adriano Grande su *Maestrale*²⁸ in cui il poeta identifica in Negri un «vivente segno dell'esistenza di una sicura tradizione letteraria italiana», ma anche un ponte tra «vecchi e giovani» nel campo letterario, sempre attenta alle «nuove ricerche espressive» e ad «aggiornare la propria arte secondo le esigenze del gusto più avanzato», senza mai «rinunciare a quel contenuto di vita davvero vissuta» che è il nucleo fondativo della sua arte.

Se i termini chiave per parlare dell'opera di Negri sono, come scrive Orazi, racchiusi nell'idea di purezza e spiritualizzazione, tuttavia si deve controbilanciare il giudizio tenendo in considerazione la retorica – si pensi ai discorsi sulle madri –, ancorata al dogmatismo del Regime, per cui non potendo certo parlare di ideologia politica, resta in certe liriche quella patina che Settanni spiega come 'dominio dell'etica'. Dunque, per Negri è poesia «attuale» quella che «infiamma le anime» – «la mia poesia è attuale, visto che è letta e amata, e infiamma le anime» –, e di conseguenza l'autrice ricerca nei riconoscimenti governativi e nel pubblico l'autenticità della sua poesia, cadendo talvolta in sentimentalismi che non nascondono un parziale cedimento del linguaggio, ossia del pensiero spontaneo.

Per concludere e chiarire il punto da cui siamo partiti, ovvero il tentativo di categorizzare l'opera di Negri entro le sponde di una poetica «vecchia e nuova»,

25 Lettera inedita autografa di Ada Negri a Vittorio Orazi, 8 gennaio 1941, cit.

26 Lettera inedita autografa di Ada Negri a Vittorio Orazi, 12 febbraio 1941, Milano, AdN, Fondo Orazi-Prampolini. Nella stessa lettera l'autrice allude anche ad altri scritti critici: Ettore Cozzani, *Ada Negri all'Accademia*, in *L'Eroica*, a. 29-30, nn. 266, 267, 268, ott.-nov.-dic. 1940, pp. 3-4, e di Romeo Ricci in *Raccolta* (già *Circoli*) diretta da Guglielmo Danzi, nonché ai primi numeri dell'anno (gennaio e febbraio) della *Letture*.

27 G. T. ROSA, *La poesia di Ada Negri*, in *Nuova Antologia*, n. 412, nov.-dic. 1940, pp. 285-291.

28 A. GRANDE, *Ada Negri all'Accademia*, in *Maestrale*, 1940, n. 6, nov.-dic. 1940, p. 121. L'articolo di Grande fa anche cenno alla fedeltà di Negri al Fascismo e alla sua qualità di «buona italiana [...] senza titubanze, senza compromessi».

ci serviamo delle parole di un critico equilibrato e dal giudizio convincente come Enrico Falqui che in occasione dei dieci anni dalla morte scrisse che «sono le patine, le sfumature, le dolcezze che tennero e che mantengono la Negri prosatrice in equilibrio tra l'antica e la nuova esperienza della nostra letteratura». ²⁹

29 E. FALQUI, *Le Prose di Ada Negri*, in *La Fiera letteraria*, X, 9, 27 febbraio 1955.

Il diario in pubblico come dialogo culturale col mondo di Marco Palladini

Da diversi anni nel mio ruolo di direttore di riviste online – dal 2006 al 2015 di *Le Reti di Dedalus*, organo del Sindacato Nazionale Scrittori legato alla Cgil, e dal 2020 sino ad oggi di *L'Age d'Or*, rivista indipendente di letteratura e cultura – ho declinato il mio impegno di scrittore con la costante pubblicazione di un Diario d'autore in cui convergono in modalità 'random' pensieri, riflessioni, piccole cronache di eventi, letture di libri, visite a mostre d'arte o di fotografia, visioni di film e di lavori teatrali, commenti e spunti intorno a fatti della vita culturale, civile o politica, ricordi di figure o di amici scomparsi. Insomma, un piccolo, se si vuole magmatico zibaldone periodico che cadenza la memoria delle mie giornate e ha assunto la forma di una ostinata abitudine ad una peculiare attività di scrittura che si configura per me come una sorta di dialogo culturale con il mondo nel quale vivo. Se, tranne che in rari e circoscritti periodi, non ho mai tenuto un diario privato dove fissare lo scorrere della mia esistenza, il diario in pubblico negli ultimi tre lustri mi è servito pure per cercare di capire che cosa penso del reale e del mio catafratto, plurimo rapporto con esso. Da sempre, infatti, sostengo che come autore io non scrivo, ma sono scritto, ossia mi faccio tramite, canale di qualcosa che sono io, ma al contempo non sono io. Secondo il filosofo Giorgio Agamben la scrittura significa «entrare in rapporto col linguaggio, cioè col nostro non-essere, con l'estraneo in noi». Ogni atto di scrittura ha, dunque, una dimensione contraddittoria perché la mia volontà di esprimermi passa attraverso il linguaggio che mi domina e mi dà voce proprio in quanto è altro-da-me.

Questa consapevolezza sottende tutto il mio impegno di elaborazione del Diario d'autore che è anche una assunzione di responsabilità intellettuale ed etica laddove quanto vado annotando non è indirizzato soltanto a me stesso, ma si rivolge ad un pubblico di lettori più o meno ridotto od esteso. Lettori che a loro volta valuteranno e commenteranno ciò che ho scritto ora approvando ora criticando il mio punto di vista. Questa rete dialogica ora di condivisione ora di divaricazione che stabilisce il diario in pubblico mi sembra la cosa più importante ed è quello che mi spinge a continuare, nonostante gli avvisi contrari, e sulla falsariga del polemico di Pier Paolo Pasolini che non demordeva, pur dichiarando (cantato dai CSI): «ad onta di ogni strenua decisione o voto contrario / mi trovo imbarazzato, sorpreso, ferito / per una irata sensazione di peggioramento».

Questa sensazione di peggioramento fu molto forte quando il secondo periodo del mio Diario d'autore accompagnò l'inizio delle pubblicazioni di L'Age d'Or che coincise, nel marzo 2020, con l'esplosione del Covid 19 in Italia. Ripensando a quel momento assai difficile, inedito e devastante nella vita di tutti, sull'antologia cartacea 2021-2022 della rivista ebbi a scrivere: citavamo lo scorso anno una famosa frase di Antonio Gramsci: «Il vecchio mondo sta morendo. Quello nuovo tarda a comparire. E in questo chiaroscuro nascono i mostri». Ecco nel mondo post-covid, un orizzonte nuovo ancora non si appalesa e si ripresenta l'antico, sempiterno mostro della guerra, che si aggiunge alle molteplici criticità dell'antropocene o capitalocene che dir si voglia: dalle problematiche legate al cambiamento climatico e alla corruzione dell'ecosistema, alle questioni delle diseguaglianze sociali, all'allargamento, pure in Occidente, delle fasce di povertà, al precariato generalizzato delle ultime generazioni, ciò che produce rabbia, risentimento, disperazione, senso di insicurezza, paranoie, che spesso nella verbosfera pubblica generano una confusa mischia di tutti contro tutti.

Parole che valgono, mi sembra, pure per l'oggi, nonostante che la pandemia appaia già un ricordo lontano, perché gli allarmi di guerra non cessano e l'evoluzione dei rapporti geopolitici e strategici tra le dinamiche imperiali degli Usa e degli alleati occidentali e quelle delle superpotenze russa e cinese, per non parlare delle molteplici tensioni in Medioriente e nell'arco dei paesi islamici, sono tutte premesse, per non dire promesse, che potrebbero portare allo scoppio di un terzo, annichilente conflitto mondiale non più strisciante, ma conclamato. È in questo clima di forte incertezza, di alea evidente, di possibili, ulteriori tragedie, che il fare culturale si conferma, per me, il terreno privilegiato in cui cercare di sviluppare gli anticorpi etico-noetici da opporre alle tendenze politiche distruttive della specie umana.

Lo dico a bassa voce, ma il mio Diario d'autore è anche un personale tentativo di risposta all'eclissi della figura dell'intellettuale nella società post-post-moderna. Oggi gli scrittori, pure quelli capaci, mi sembrano tutti ripiegati, impegnati a girare intorno al proprio ombelico, a produrre libri al mero servizio dell'industria editoriale che rigetta gli autori scomodi. Nel mondo onnimediale della comunicazione permanente h. 24, lo scrittore-intellettuale non esiste più. La voce dei poeti, dei romanzieri, pure dei saggisti, è completamente inascoltata, è retrocessa, come ho detto più volte, a rumore di fondo. La moltitudine, lo sappiamo, si affida oramai completamente agli 'influencers'.

Allora, si potrebbe obiettare, perché proseguire? Intanto, perché nonostante tutto sopravvivono piccole, solidali comunità di rete a cui indirizzare i propri pensieri. E, poi, parlo per me, per un residuo senso di dignità psicoculturale. Che significa? Significa cercare un possibile orientamento nel movimento caosmotico del reale. Mi viene in mente il regista Peter Brook quando, parlando del teatro di Shakespeare che ha frequentato per tutta la vita, riflette così:

«Siamo all'interno del caos – non possiamo negarlo e il caos attorno a noi è un caos interiore –, credo che ciascuno sia in grado di riconoscerlo dentro di sé. C'è un profondo e, talvolta, disperato bisogno di ordine. E tuttavia siamo in un momento in cui, forse giustamente, ci accorgiamo di non saper comprendere l'apparente significato di nessuno dei due».

Ecco la cadenza del Diario d'autore, del diario in pubblico, se ha una ritualità è nella ricerca di un minimo ordine di fronte al macro-disordine, davanti all'angosciosa e confusa «prolissità del reale», secondo affermava Jorge Luis Borges. Pur scontando, come chiosa Brook, l'incomprensione del 'vero' significato di ordine e caos nel tempo dei mostri e nuovi mostri che oggi si appalesano.

BIBLIOGRAFIA

L'Age d'Or – nuova serie», rivista online. URL: <lagedornuovaserie2.wordpress.com>.

G. AGAMBEN, *Quaderni*, vol. I, 1972-1981, Macerata, Quodlibet, 2024.

P. P. PASOLINI, *I grandi interventi civili: Il caos-Scritti corsari-Lettere luterane*, Milano, Garzanti, 2021.

A. GRAMSCI, *Quaderni dal Carcere*, Roma, Editori Riuniti, 1971.

P. BROOK, *La qualità del perdono*, Roma, Dino Audino Editore, 2015.

J. L. BORGES, *Poesie (1923-1976)*, Milano, Rizzoli, 2004.

“A Elio, maestro d’arte e di vita”:
le dediche nei libri della Biblioteca Pagliarani
di Barbara Mancini

Da bibliotecaria, ho particolarmente a cuore la missione propria della mia professione, ovvero quella di rendersi ponte tra un patrimonio e i suoi potenziali fruitori. Ed è nel caso specifico delle raccolte d’autore che si copre di una particolare importanza il materiale cosiddetto – erroneamente – minore, lasciato parallelo che merita con altrettanto zelo di essere studiato, valorizzato e diffuso. Queste biblioteche ci parlano, raccontando storie che partono da segnalibri apposti con cura o dimenticati, da sottolineature o appunti, da cartoline scordate o conservate tra le pagine e da lettere o biglietti dei treni custoditi tra scrigni di carta. In questo contesto si collocano senz’altro le dediche, doni personali e irripetibili che sopravvivono per sempre insieme all’esistenza del libro e che permettono di entrare in una storia parallela che arricchisce il filone più ampio di quella letteraria e didascalica; una storia fatta di grafie di autori e personalità che emergono da tracce indelebili di penna o matita. La comunicazione in questo modo veicolata, sia essa amicale o professionale, crea un nesso tra la formalità del libro a stampa e l’intimità di un intervento manoscritto: si ricrea in questo modo quella sorta di preziosità e unicità tipica del manoscritto che inevitabilmente si è venuta a perdere con il libro a stampa, acquistando il volume il pregio di esemplare irripetibile sia per storia che per valore.

La Biblioteca d’autore Elio Pagliarani promuove tutte quelle attività che favoriscono l’accessibilità e la valorizzazione dell’eredità poetica del suo originario possessore; ciò comprende chiaramente tutto il patrimonio che ci avvicina ad un autore non solo in quanto professionista, ma anche in quanto individuo, in una dinamica dove la storia del libro diventa anche la storia biografica del poeta. Dunque, i circa 350 esemplari con dediche conservati nella sezione Riservati in Viale degli Ammiragli sono visibili sul catalogo OPAC SBN con un’apposita ricerca avanzata e, grazie al lavoro di Maria Gabriella d’Amore, anche disponibili sul sito della Biblioteca nell’apposito data base che ne comprende le digitalizzazioni. Aprendo un varco tra storia della letteratura italiana e dimensione individuale, lo studio di questa raccolta permette di tratteggiare i contorni di diversi tipi di rapporti intessuti da Elio, da quelli più professionali e amicali fino a quelli di rispetto e ammirazione nella dinamica maestro e discepolo. L’obiettivo in questa sede è quello di offrire una generale e

non esaustiva¹ panoramica sulla collezione delle dediche, che consegnano al lettore e allo studioso una rete di affezioni vicendevoli, aprendo finestre su frammenti di vita intimi e personali per ricordarci in tante occasioni che gli autori, prima di essere tali, sono anche esseri umani con emozioni, simpatie e vite quotidiane.

Dalla collezione emergono volumi con lasciti manoscritti della mano di personaggi i cui nomi sono molto noti ai più.

Umberto Eco, facente parte insieme a Elio dell'esperienza del Gruppo 63, intesse rapporti di amicizia con gli esponenti della Neoavanguardia e racconta, a tal proposito, di come questa esperienza culturale sia stata vissuta con molto divertimento. Eco descrive Elio come, di quella generazione, «uno dei giovani maestri, e la sua *Ragazza Carla* è ormai un classico della giovane poesia italiana». ² Tre sono i libri in possesso di Elio con testimonianza del collega: *Diario minimo* del 1963³ – dove “affettuosamente” suggerisce la confidenza del loro rapporto – *Sette anni di desiderio* del 1983 e *Il pendolo di Foucault* del 1988.

Di Pier Paolo Pasolini si trova – anche in questo caso, l'avverbio “affettuosamente” accompagna la dedica – la raccolta di saggi *Passione e ideologia* del 1960.⁴

Amico di Elio, Arnaldo Pomodoro – testimone di nottate passate insieme al poeta a bere e fumare al Bar Jamaica di Milano all'inizio degli anni Cinquanta – prende posto in un volume del 1962 di Guido Ballo, *Dalla poetica del segno alla presenza continua: Arnaldo e Giò Pomodoro*.⁵ È anche infatti Giò Pomodoro, tra gli amici più stretti di Elio a Milano, a lasciare traccia di sé in questo libro. A Giò Elio dedicherà il testo *Dalle negazioni*, raccolto nella *Lezione di*

1 Sull'argomento, sono già stati condotti competenti studi più specifici e avanzate riflessioni e osservazioni. Si rimanda, per esempio, a *Dedicando: il genere dedica nel Novecento italiano: atti del convegno, Roma 25 novembre 2022*, a cura di M.G. D'AMORE, D. GUOLO, Genova, ZONA, 2023, o a diversi contributi presenti su Rossocorpolingua che approfondiscono rapporti amicali e intellettuali di Elio con diversi nomi citati in questa sede.

2 *L'Amministrazione comunale di Rimini si associa al cordoglio per la scomparsa di Elio Pagliarani*, a cura dell'UFFICIO STAMPA DEL COMUNE DI RIMINI, 2012, online. URL: <<https://www.comune.rimini.it/novita/notizie/lamministrazione-comunale-di-rimini-si-associa-al-cordoglio-la-scomparsa-di-elio>>; M. FILONI, *Umberto Eco, un grande italiano*, in *Minima et moralia*, 2016, online. URL: <<https://minimaetmoralia.it/interviste/gruppo-63-intervista-a-umberto-eco/>>.

3 U. ECO, *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963 (RISERVATI.NARRATIVA.ECO.1963(A), inv. 2218); U. ECO, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983 (RISERVATI.SAGGISTICA.ECO.1983(A), inv. 3672); U. ECO, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988 (RISERVATI.NARRATIVA.ECO.1988(A), inv. 3712).

4 P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1960 (RISERVATI.SAGGISTICA.PASOLINI.1960(A), inv. 2247).

5 G. BALLO, *Dalla poetica del segno alla presenza continua: Arnaldo e Giò Pomodoro*, [s.l.], Luigi Maestri, 1962 (RISERVATI.ARTE.BALLO.1962(A), inv. 5437).

fisica: il volume viene infatti pubblicato nel 1964 con copertina proprio di Giò Pomodoro in 500 copie.⁶

Due i casi curiosi da segnalare e che sarebbero interessanti oggetti di approfondimento per comprendere il viaggio da essi fatto che li ha portati nelle mani di Elio: nella collezione figura un volume di Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* del 1963,⁷ che riporta una dedica datata 6 aprile – presumibilmente di quello stesso anno – ma con destinatario il figlio Carlo. All'interno di un libro di poesie di Aldo Nove del 2003, *Fuoco su Babilonia*,⁸ anch'esso con dedica, è conservata in allegato una lettera dattiloscritta su carta intestata della casa editrice Einaudi con firma autografa di Italo Calvino e datata 20 novembre 1964.

Sono senz'altro numerose le tracce di coloro che hanno rappresentato per Elio compagni di lavoro, legati al Gruppo 63, e di vita.⁹ Una dedica di Elio ad Alfredo Giuliani su *Lezioni di fisica e Fecaloro* del 1977 bene riassume quanto questo tipo di materiale sia fondamentale per ricostruire una narrazione nella narrazione, quel contesto da tenere ben presente per tracciare la storia della biblioteca di un autore: «Alfredo, vedo che le dediche ai miei libretti precedenti / scandiscono in certo qual modo / i tempi della nostra amicizia / dal formale, all'amichevole grato, al fraterno».¹⁰ E dunque non solo il già citato Alfredo Giuliani ma anche Luciano Anceschi – fondatore della rivista *Il Verri* – Alberto Abrasino, Nanni Balestrini – primo redattore insieme a Elio e Alfredo Giuliani della rivista *Quindici* – Giorgio Manganelli o Adriano Spatola sono alcuni tra gli autografi che si leggono sulle prime pagine di molti volumi donati a Elio.

6 Sul rapporto con Arnaldo e Giò Pomodoro si vedano G. POLICASTRO, *Conversazione con Aldo Nove*, in *Le parole e le cose*², 2020, online. URL: <<https://www.leparoleelecose.it/conversazione-con-aldo-nove/>>; C. PORTESINE, «*Interdisciplinare per caso*» (e per 'negazione'): *Elio Pagliarani e le arti figurative (1954-1965)*, in *Rossocorpolingua*, IV, 2021, n. 3, pp. 2-33, online. URL: <<https://rossocorpolingua.it/node/1813>>; A. CORTELLESSA, *Elio Pagliarani: biografia*, Premio Nazionale Elio Pagliarani, online. URL: <<https://premio-nazionaleliopagliarani.it/elio-pagliarani>>.

7 N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963 (RISERVATI.NARRATIVA.-GINZBURG.1963(A), inv. 2125).

8 A. NOVE, *Fuoco su Babilonia: poesie 1984-1996*, a cura di G. GAETANI, introduzione di E. PAGLIARANI, Milano, Crocetti, 2003 (RISERVATI.POESIE.NOVE.2003(A), inv. 3731).

9 Per tutti gli autori che a tal proposito verranno citati e per i rispettivi libri con dedica posseduti si rimanda al già menzionato data base apposito, nel quale è possibile effettuare una ricerca per nome: <<https://associazioneletterariapremioeliopagliarani.it/db-dediche-elio-pagliarani>>.

10 Sul rapporto tra Elio e Alfredo Giuliani è già stato fatto uno studio approfondito da Federico Milone. Si veda F. MILONE, *Incontrarsi sui libri: Giuliani, Pagliarani e le loro dediche*, in *Dedicando: il genere dedica nel Novecento italiano: atti del convegno, Roma 25 novembre 2022*, a cura di M.G. D'AMORE, D. GUOLO, Genova, ZONA, 2023, pp. 111-120.

Si annoverano anche libri nei quali riecheggiano impronte di affezionati altri rispetto al Gruppo 63: sono i casi, per esempio, di Toti Scialoja¹¹ – uno dei più cari amici di Elio a Roma in quel contesto di rapporti interdisciplinari tra pittura e scrittura – Tommaso Ottonieri o Roberto Roversi.

È opportuno inoltre analizzare le preziose scie ricostruite grazie ai libri con dedica di coloro che sono stati allievi e poi colleghi di Elio e che a lui si sono potuti avvicinare con rispetto, speranza ed entusiasmo per l'avvenire. Partendo infatti dai nomi sui volumi della collezione è possibile imbastire in una ricerca dalla quale emergono racconti e testimonianze di vita tra aneddoti, ricordi di primi incontri e coinvolgimenti di giovani autori esordienti che proprio per merito di Elio trovano spazio nel panorama culturale. Grazie a queste microstorie è possibile approfondire la conoscenza dell'autore e della sua personalità: Marco Caporali – che incontra Elio per la prima volta nel 1985 per poi diventare una sorta di assistente al centro culturale La ragnatela e collaborare con lui alle riviste *Ritmica* e *Videor* – di lui dirà: «nel giudicare i versi, Elio non aveva mezze misure, approvava, a volte con entusiasmo, o rifiutava, con i sensi, prima che con l'intelletto. D'altronde la poesia, come l'arte in genere, era per lui questione di pancia».¹²

A Franco Cordelli – all'epoca diciottenne – si deve il racconto dell'aneddoto della presentazione dei *Novissimi* alla quale si trova, presso la libreria Einaudi, quando il frastuono del pubblico cresce al punto tale da impedire agli oratori di continuare: interviene a quel punto Elio, che inizia a leggere a voce altissima *Oggetti e argomenti per una disperazione*, zittendo tutti i presenti. L'episodio rivela diverse sfaccettature della sua personalità, «dall'esacerbata moralità che propelle i suoi slanci, irresistibili quanto le sue collere, allo stoicismo quasi brutale con cui affrontava l'esistenza [...], dalla passione pedagogica [...], sino all'attitudine teatrale di letture pubbliche».¹³

A discostarsi leggermente dalla struttura più classica della forma della dedica – e quindi degno di menzione a parte – si rivela essere un piccolo gruppo di volumi, sui quali è possibile leggere pensieri personali che spiccano per potenza emotiva ed evocativa.

11 Sul rapporto con Toti Scialoja si veda C. PORTESINE, «*Interdisciplinare per caso*» (e per 'negazioni'): *Elio Pagliarani e le arti figurative (1954-1965)*, in *Rossocorpolingua*, IV, 2021, n. 3, pp. 2-33, online. URL: <<https://rossocorpolingua.it/node/1813>>.

12 M. CAPORALI, *Incontri con Elio*, in *Rossocorpolingua*, V, 2022, suppl. al n. 4, pp. 4-6, online. URL: <<https://rossocorpolingua.it/node/1891>>.

13 Chiamato da Elio a venticinque anni come suo vice per la rubrica teatrale *Paese Sera*, Franco Cordelli racconta di quando da ragazzo sottopone i suoi scritti al poeta, il cui giudizio è aspro e sferzante. Si vedano G. POLICASTRO, *La democrazia magica. Un'intervista con Franco Cordelli*, in *Doppiozero*, 2012, online. URL: <<https://www.doppiozero.com/la-democrazia-magica-unintervista-con-franco-cordelli>>; A. CORTELLESA, *Ma dobbiamo continuare*, in *Le parole e le cose*², 2012, online. URL: <<https://www.leparoleelecose.it/madobbiamo-continuare/>>; F. CORDELLI, *Lo sguardo di Wilson*, in *Antinomie*, 2025, online. URL: <<https://antinomie.it/index.php/2025/09/01/lo-sguardo-di-wilson/>>.

Giovanna Bemporad, maestra e amica fin dalla giovinezza, dedica il suo *Esercizi* del 1980 scrivendo «A Elio nel ricordo degli incontri lontanissimi, quasi irreali, della nostra appassionata adolescenza, grondante di poesia». ¹⁴

Sono profondi i ricordi lasciati tra le carte da alcuni nomi riconoscenti, che con parole di ringraziamento esprimono gratitudine e rispetto e che ancora ci permettono di meglio comprendere frammenti della personalità del destinatario di queste dediche. Su *Italiano per stranieri* di Tiziana Colusso si legge «A Elio Pagliarani con la stima che si deve a un maestro sia pure irriverente». ¹⁵ Francesco Marotta personalizza il suo *Il verbo dei silenzi* del 1991 con «Al Prof. Elio Pagliarani la cui opera rappresenta un insostituibile momento di riflessione e un costante termine di paragone per chiunque voglia impostare un rapporto duraturo con la scrittura poetica. Con affetto e profonda stima». ¹⁶ *Bambù: questioni di provincia* di Gino Scartaghiande del 1988 rivela al suo interno: «A Elio all'amorosa cura che ha di noi. Con ineguagliabile affetto». ¹⁷ Da ultimo, certamente da menzionare anche in *Bianco su nero* del 1988 Gianna Sarra, il cui pensiero conciso ma perfettamente esplicativo è stato scelto come titolo di questo contributo: «A Elio maestro d'arte e di vita» che continua poi con «a Cetta, madrina di poesia». ¹⁸

Infine, due ultimi casi sui quali mi è piaciuto soffermarmi, forse perché molto evocativi di una precisa scena della quale è stato bello poter immaginare possibili mimiche, dialoghi e ambienti. Barbara Alberti appunta su *Memorie malvae* nel 1976: «A Elio Pagliarani che mi ha fatto felice (si ricorda la mia farsa?) con una critica tutta negativa, perché non mi ha trattato con sufficienza (così così) come donna, ma stroncandomi ha affermato una rarità». ¹⁹

Sara Ventroni, che sarà anche assistente di Elio per diversi anni dal 1999 fino alla sua scomparsa, regala un piccolo spaccato del loro rapporto in *Nel Gasometro* del 2006: «E: "Ma insomma, quando ti sposi?" S: "Non sono inna-

14 G. BEMPORAD, *Esercizi: poesie e traduzioni*, Milano, Garzanti, 1980 (RISERVATI.POESIA.BEMPORAD.1980(A), inv. 562). Sul rapporto con Giovanna Bemporad si vedano S. GHIDINELLI, *Gli archivi dei poeti al Centro Apice*, in *Rossocorpolingua*, VII, 2024, suppl. al n. 2, pp. 18-26, online. URL: <https://rossocorpolingua.it/node/1999>; M. MARCHI, *Ulisse e la madre. Omero secondo Giovanna Bemporad*, in *Quotidiano Nazionale*, 2024, online. URL: <https://www.quotidiano.net/blog/marchi/ulisse-e-la-madre-omero-secondo-giovanna-bemporad-7-83.62813>.

15 T. COLUSSO, *Italiano per stranieri*, con un saggio di G. DELLI SANTI, Milano, Fabio d'Ambrosio, 2004 (RISERVATI.POESIA.COLUSSO.2004(A), inv. 5114).

16 F. MAROTTA, *Il verbo dei silenzi*, Spinea, Edizioni del Leone, 1991 (RISERVATI.POESIA.MAROTTA.1991(A), inv. 4751).

17 G. SCARTAGHIANDE, *Bambù: questioni di provincia*, Roma, Rotundo, 1988 (RISERVATI.POESIA.SCARTAGHIANDE.1988(A), inv. 828).

18 G. SARRA, *Bianco su nero: poesie 1984-1986*, prefazione di A. SERRAO, tre acqueforti di B. CANOVA, Roma, Rossi&Spera, 1988 (RISERVATI.POESIE.SARRA.1988(A), inv. 687).

19 B. ALBERTI, *Memorie malvae*, Venezia, Marsilio, 1976 (RISERVATI.NARRATIVA.ALBERTI.1976(A), inv. 3680).

morata ho solo smesso di fumare”... mi mancano tanto questi dialoghi col maestro». ²⁰ I riferimenti a eventi così specifici e personali, che appaiono ai posteri quasi incomprensibili, rappresentano comunque tasselli fondamentali nella ricostruzione del mosaico della raccolta libraria e – come un effetto domino – nel contesto più ampio di una storia letteraria e sociale. ²¹

Nei libri si trova la vita e partendo da essi la si può ricostruire, per poter risalire alle radici di prodotti artistici e ricomporre i quadri entro i quali gli artisti stessi hanno operato. Da un punto di vista biblioteconomico e archivistico, preservare l’esistenza di questo materiale assume un duplice significato: celebrare la vita *dei* libri e la vita *nei* libri.

20 S. VENTRONI, *Nel gasometro*, nota di E. PAGLIARANI, postfazione di A. NOVE, Firenze, Le Lettere, [2006] (RISERVATI.POESIA.2006(A), inv. 3683). Per il rapporto con Sara Ventroni si veda C. PETROLLO, *La temperanza insonne di Sara Ventroni*, in *Rossocorpolingua*, III, 2020, n. 2, pp. 23-25, online. URL: <<https://rossocorpolingua.it/node/1693>>.

21 Come già è stato accennato, questo intervento voleva essere uno sguardo generale senza pretesa di esaustività: per un’indagine più approfondita si segnala anche la possibilità di consultazione dell’Archivio Elio Pagliarani, che conserva la corrispondenza con nomi citati in questa sede e molti altri: <<https://associazioneletterariapremioeliopagliarani.it/db-archivio-elio-pagliarani?page=16>>.

«Gli anni '80 sono nostri». Giuseppe Bertolucci e Marco Tullio Giordana: carte da un'amicizia di Francesco Pascali

Niente come fare un film costringe a guardare le cose.
P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*

Il giorno dopo l'uscita del suo film d'esordio, *Maledetti vi amerò* (1980), Marco Tullio Giordana, non ancora trentenne, scrive una lettera all'amico Giuseppe Bertolucci, appena più grande di lui, provando «a riordinare le molte sensazioni che le tue parole dette/scritte mi provocano». ¹ Giordana è *reduce* dalla vittoria del Pardo d'Oro al 33^o Festival di Locarno, ma «la giornata posteriore all'evacuazione del film nella pubblica sala», distribuito dall'Academy di Manfredi e Vania Traxler, lo getta in uno stato confusionale, senza capacità di salvarlo dall'annegamento «nella successione delle riflessioni degli altri». «Almeno ora del mio film smetteranno di parlarne così sfacciatamente (anche se amichevolmente) i giornali» – commenta Giordana con ironia – «ritornerà un atto discreto e privato come lo era stato la sua immaginazione, affidato soltanto allo sguardo così personale di ciascuno dei suoi spettatori (tanti spettatori si chiamano “pubblico”, non è vero?)». ²

In un momento di malinconica gioia, forse nutrita dai colori sommessi di una notte insonne, la lettera lascia trapelare un sincero affetto verso colui che definisce «un fratello maggiore molto folle oppure minore molto saggio».

Giuseppe Bertolucci aveva già esordito al cinema nel 1977 con il coprolalico *Berlinguer ti voglio bene*: un trampolino di lancio sul grande schermo (ma ancora senza le code al botteghino) per Roberto Benigni attore e per il suo personaggio Cioni Mario, apparso prima in teatro, nel 1975, con il monologo *Cioni Mario di Gaspare fu Giulia*, e in tv, nel 1976, con *Onda libera* (nato come *Televacca*, regia di Beppe Recchia). La prima esperienza di Giuseppe va però ricollocata al 1971, anno in cui gira *Andare e venire*, un breve film nato per i Programmi Sperimentali della Rai e trasmesso in tv il 25 novembre 1972, al quale seguono due documentari: *ABCinema* (1975), realizzato sul set di *Novecento* (B. Bertolucci, 1976) di cui è co-sceneggiatore, e *Se non è ancora la felicità* (1976), sul Congresso della FGCI. Quella per la regia è una passione

1 Lettera dt con firma autografa di M.T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI datata 21 agosto [1980], n. 2 fogli sciolti f/r, Parma, Fondazione Bernardo Bertolucci, Archivio Giuseppe Bertolucci (inventario in corso di lavorazione).

2 *Ibidem*.

fulminea nata quasi per caso, senza che un amore viscerale per l'espressione cinematografica le abbia dato il tempo di sedimentare. La formazione di Giuseppe procede dalla pittura, in una fase di istintiva esigenza creativa, al momento più consapevole della poesia, cui si dedica mentre frequenta, in pieno Sessantotto, la Facoltà di Lettere all'Università di Firenze. Un'inattesa delusione amorosa scatena una grande crisi interiore: torna a Roma, incomincia un lungo percorso di analisi freudiana, scrive versi che ben rivelano il proprio stato d'animo («di te ricordo solo una mano / che mi accarezza la mano / una spilla sovietica l'amara / bevanda che mi hai dato»).³ Il fratello Bernardo sta per cominciare a girare *Strategia del ragno* (1970) e invita Giuseppe sul set in qualità di aiuto regista, «come si faceva un tempo con i ragazzi della buona borghesia mandandoli a fare un viaggio per dimenticare»: ⁴ doveva essere una parentesi e invece «da allora il morbo della macchina da presa [...] ha attecchito su di me». ⁵

Anche Marco Tullio Giordana viene dalla pittura e anche nella sua storia Bernardo Bertolucci ricopre il ruolo di “donatore”, direbbe Propp, ammesso che il cinema sia un oggetto magico e la trama biografica di un giovane regista “in potenza” possa rispondere alla morfologia della fiaba. La folgorazione c'era stata con *Blow-Up* di Michelangelo Antonioni (1967), visto al cinema Corso di Milano. Poi arrivò il Sessantotto al Liceo Berchet «con le sue estasi e veleni connessi»: ⁶ l'idea che solo l'impegno e la politica fossero rilevanti lascia il posto ad altre passioni. Giordana visita al Grand Palais, a Parigi, la più grande antologica di Francis Bacon mai realizzata prima e ne resta tanto sconvolto da capire che sarebbe potuto diventare soltanto un patetico epigono dell'ammirato artista. Alla ricerca di un ponte per gettarsi nella Senna, arriva nel quartiere di Passy e vede una *troupe* cinematografica alle prese con quella che sarebbe diventata la scena iniziale di *Ultimo tango a Parigi*. Ricorda il regista:

Mi colpivano soprattutto due ragazzi, eccitati e autorevoli, che un po' si assomigliavano [Bernardo Bertolucci e Vittorio Storaro], mi accoccolai in un angolo e rimasi lì tutto il giorno a spiare [...] il cinema era un lavoro di gruppo, gli altri sarebbero stati lì pronti a soccorrerti, nessuno ti avrebbe lasciato solo.⁷

3 G. BERTOLUCCI, Poesia senza titolo datata 5 maggio 1969 in ID., *Professione di poeta incerto*, prefazione di V. MAGRELLI, con una nota di L. ALBANO, Parma, Diabasis, 2015, p. 37.

4 ID. cit. in F. MONTINI, P. SPILA, *Una marginalità consapevole: intervista a Giuseppe Bertolucci*, in *Cinecritica*, XIV, 23, ottobre-dicembre 1991, p. 10.

5 ID. cit. in M. GIRALDI, *Giuseppe Bertolucci*, Milano, Il Castoro Cinema, p. 22.

6 M.T. GIORDANA, *Immaginare la realtà. Conversazioni sul cinema*, a cura di A. BIGALLI, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2021, p. 8.

Forte di questa ritrovata vocazione, Giordana si trasferisce a Roma, dove insieme a Leone Colonna fa il “negro” per lo sceneggiatore Rodolfo Sonego; incontra poi Roberto Faenza, impegnato nella realizzazione di *Forza Italia!*, un ritratto satirico del dopoguerra democristiano interamente strutturato sul montaggio del repertorio.⁸ Giordana collabora attivamente alle ricerche dei materiali e assiste Silvano Agosti in moviola, oltre a diventare membro della Cooperativa Jean Vigo, fondata da Faenza e dalla produttrice Elda Ferri, che poco dopo avrebbe finanziato anche *Maledetti vi amerò*.

È a Roma, davanti al Teatro Valle, che avviene il primo incontro con Giuseppe Bertolucci. «Fu facile diventare amici, compagni di scuola», scrive Giordana ricordando quella faccia «col cipiglio» che era però «lo schermo di un cuore tenero, una tigre che digrigna i denti su una tela di Ligabue».⁹ Quando si conoscono, Marco Tullio ha già visto e apprezzato *Berlinguer e Oggetti smarriti*, uscito sugli schermi italiani nell’aprile 1980. Sono film che trova imprevedibili e diversi fra loro, fuori dai canoni del cinema italiano coevo e lontani dalla poetica di Bernardo, mai percepito da Giuseppe come un modello di cui essere anonimo imitatore. Alcuni mesi dopo la prima visione, Giordana ha occasione di rivedere *Oggetti smarriti* al cinema Centrale di Milano, in una copia di migliore qualità. L’occasione offre lo spunto per una lettera a Giuseppe carica di riflessioni sulla sua opera: è l’inizio di un dialogo postale da cui si intuisce la sincera complicità tra i giovani cineasti. Se i «monologhi-falsa coscienza» della protagonista Marta (Mariangela Melato) continuano a non convincerlo, perché troppo didascalici, Giordana resta colpito dalla straordinaria ironia dispiegata nella presentazione dei personaggi e dal «generale tono di understatement» che gli attori adottano nella prima parte del film:

In quanto all’essere milanese e frequentatore di Stazioni Centrali – conclude – devo poi confessarti di provare di fronte a tutta l’atmosfera del tuo film lo stesso panico che provo nell’attraversarne le banchine tentando di guadagnare il Milano-Roma che si allontana.¹⁰

7 Ivi, pp. 10-11. Più di una volta Giordana ha manifestato la propria devozione a *Strategia del ragno*, visto la prima volta a ventun anni in una sala d’essai di Parigi: raccontando di ossessioni e tormenti che erano anche i suoi, il film gli fornisce la possibilità di «mettere in forma», ovvero «trovare qualcosa che non è la soluzione (esiste la soluzione?) ma una disposizione razionale degli elementi, una sorta di loro *composizione*, di identificazione, di messa in riga».

8 Cfr. R. FAENZA, *Forza Italia. Il ritratto più divertente, spietato e censurato della Prima Repubblica*, Milano, Rizzoli, 2006; A. PADELLARO, *Forza Italia! Un film di Roberto Faenza*, Roma, Cooperativa scrittori, 1978.

9 M.T. GIORDANA, *Accordi e disaccordi in Giuseppe Bertolucci. Il cinema probabilmente*, a cura di L. ALBANO e G.L. FARINELLI, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, pp. 40-41.

Oltre a cementare un'amicizia fondata su «un disaccordo armonioso, da bastian contrari per partito preso, non veramente ostili, non veramente opposti»,¹¹ il tempo offrirà loro alcune opportunità di collaborazione: il documentario *Effetti personali* (1983), per cui Giuseppe chiede a Marco Tullio di accompagnarlo sui luoghi di *Ossessione* (1943) di Visconti; il film a episodi *La domenica specialmente* (1991) ispirato ai racconti di Tonino Guerra; il progetto collettivo di *Alfabeto italiano* (1997-98) per Rai Tre, in cui ventuno registi vengono coinvolti per realizzare altrettanti piccoli film di montaggio su un tema scelto, a partire dal materiale conservato alle Teche Rai. Con *In cerca della poesia. Tracce e indizi*, Giuseppe si occupa di analizzare come la televisione abbia raccontato i poeti e la poesia tra programmi culturali e varietà; Marco Tullio realizza *La rovina della patria*, un *pamphlet* sui protagonisti della politica e sul loro linguaggio, ancora rispettoso di avversari e telespettatori.¹²

Ma non bisogna pensare a una corrispondenza lampante tra il cinema di Bertolucci e quello di Giordana, che solo lenti deformate dalla pretestuosità potrebbero rivendicare senza obiezioni. Esistono piuttosto delle affinità elettive: entrambi sanno che non si può replicare il tradizionale film “politico” a tesi, esploratore delle cause, ed è ormai tempo di concentrarsi sugli effetti quotidiani di mali sociali come il terrorismo, guardando pure a quella “zona grigia” in cui la rivoluzione violenta poteva avere più facile appiglio.

10 Lettera dt con firma autografa di M.T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI datata 25 luglio [1980], n. 1 foglio sciolto f/r, Parma, Fondazione Bernardo Bertolucci, Archivio Giuseppe Bertolucci (inventario in corso di lavorazione). Il film *Oggetti smarriti*, come anche il successivo documentario *Panni sporchi* (1980), ha come set principale la Stazione di Milano Centrale.

11 M.T. GIORDANA, *Accordi e disaccordi*, cit., p. 41.

12 Tra le recensioni, in verità non troppo entusiastiche, a *La domenica specialmente*, si noti che I. BIGNARDI (*Le quattro stagioni viste da Bustric*, in la Repubblica, 29-30 settembre 1991), contrappone proprio l'episodio di Giordana a quello di Bertolucci come esempio della disomogeneità del film, il primo mettendo in ombra «con la sua semplicità, i risultati più intellettualistici e costruiti» del secondo. Vale la pena citare alcune collaborazioni poi sfumate per i motivi più vari, di cui restano tracce scritte (a quattro o più mani, s'intende) all'Archivio Giuseppe Bertolucci o in pubblicazioni: il progetto per un programma televisivo a puntate dal titolo provvisorio *Falsa testimonianza* (1981 circa) in cui quattro autori cinematografici (oltre ai “nostri”, Luciano Manuzzi e Salvatore Piscicelli) avrebbero rivisitato criticamente e creativamente il genere dell'inchiesta giornalistica; un film in tre episodi con Benigni protagonista, da realizzare anche con Piscicelli (1985); un film prodotto da Giovanni Bertolucci per la regia di Giordana dal titolo *Plenilunio rosso*, cui Giuseppe avrebbe collaborato come co-sceneggiatore; un film dal titolo *Saluti dal Passo della Cisa*, ispirato a Piero Chiara (cfr. G.P. BRUNETTA, *L'isola che non c'è. Viaggi nel cinema italiano che non vedremo mai*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2015, p. 282).



Fig. 1. Sul set di *Effetti personali* di Giuseppe Bertolucci, 1983.

Anche quando affrontano argomenti convenzionalmente iscritti nella sfera politica, i loro film non trascurano le «implicazioni più intime e private dei protagonisti»: ¹³ nessun moralismo, nessun desiderio di spiegare la realtà, semmai di immaginarla, di raccontarne analiticamente i «segreti segreti», tra rappresentazioni e reticenze. In un'industria cinematografica che si appella al bisogno del pubblico di evadere dalla realtà, un punto di contatto tra Bertolucci e Giordana è quello di essere paladini di un cinema d'autore, aperto alla sperimentazione di stili, forme, generi (il *noir*, la *detection*, il melodramma, per non dire della frequentazione del teatro e della lirica), senza il pregiudizio di chi vede nel mezzo televisivo solo una piaga virulenta che avrebbe contagiato e soppresso il grande schermo. Una rara sensibilità, profusa anche nell'attenzione verso i personaggi femminili e le attrici predilette che li incarnano, come Alida Valli¹⁴ e Sonia Bergamasco. Giuseppe la fa risalire non solo al rilievo della donna nella società contemporanea, ma soprattutto alla «sorgente narrati-

13 G. BERTOLUCCI, cit., in *Il cinema probabilmente: omaggio a Giuseppe Bertolucci*, a cura di C. DI MINNO, E. TEALDI, in *Mondo Nuovo*, X, 2, Torino, Associazione Museo Nazionale del Cinema, novembre 2010.

14 Cfr. L. PELLIZZARI, C.M. VALENTINETTI, *Il romanzo di Alida Valli*, Milano, Garzanti, 1995. Scrive Bertolucci: «Per me è una sorta di attrice ideale» dotata di una «artigianalità sul proprio corpo, sulla propria presenza» che ha come effetto «una totale *nonchalance* nella stilizzazione della propria immagine» (ivi, p. 256); Giordana racconta: «Alida è una persona così ironica e diretta che non è proprio possibile impaludarla nel piumato delle dive. È lei la prima a scoraggiare ogni possibile mitomania [...] sa benissimo di essere una *star*. Ma sa di esserlo per gli altri, non per sé» (ivi, p. 272). Cfr. anche M.T. GIORDANA, *Immaginare la realtà*, cit., pp. 129-131.

va»¹⁵ che fin dall'infanzia ci abitua ad ascoltare fiabe e racconti dalla voce di nonne, mamme, tate; per Marco Tullio l'universo femminile incarna al meglio la vitalità, la capacità di progettare e di provare così a reagire agli orrori della Storia, nonostante la disillusione in cui ci si sente ingabbiati.¹⁶

Quello che davvero accomuna Bertolucci e Giordana, dato oggettivo e anagraficamente inoppugnabile, è l'appartenenza alla medesima generazione di cineasti i cui primi vagiti artistici si ascoltano tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta.¹⁷ La penna di Lietta Tornabuoni, corrispondente per La Stampa dal Festival di Cannes del 1980, ne traccia un'acuta radiografia, smentendo così il catastrofismo sulla «mancanza di ricambio» del cinema italiano. Si tratta di una generazione diseguale, legata a una sinistra «ancora più delusa» di quella cui appartenevano i padri (possono dire “ho fatto il Sessantotto”), nutrita di cinema ma soprattutto affascinata «dalla creatività e dal bisogno di esprimersi», con un copioso bagaglio culturale da trascinarsi dietro: «Marx, Nietzsche, la psicoanalisi lacaniana e la linguistica saussuriana, Barthes e *Tel quel*, magari Céline».¹⁸ Gli italiani in concorso quell'anno sono Federico Fellini, con *La città delle donne*, e Ettore Scola, con *La terrazza*, ma in rappresentanza dei giovani, nelle sezioni parallele del Festival, figurano appunto Giuseppe Bertolucci (*Quinzaine des Réalisateurs*), Marco Tullio Giordana (*Un certain regard*) e Salvatore Piscicelli, con *Immacolata e Concetta – L'altra gelosia (Semaine de la critique)*: «una generazione che – conclude Tornabuoni – come quella dei padri, racconta nei film la realtà italiana: ma un'altra realtà, ancora più nera».¹⁹ Nonostante il progressivo spopolamento delle sale e la prepotente affermazione delle reti commerciali, con una stagnante industria che si limitava a finanziare pochi cineasti garanti di un nome sul cartellone o di sicuri incassi, Giordana ricorda una certa euforia sul treno per Cannes:

Felici dell'inclusione nel festival più importante del mondo, di rincalzo ai Grandi Maestri, avremmo cercato di esserne degni successori. Nessuno ci avrebbe convinto che il cinema italiano –

15 G. BERTOLUCCI, cit., in *Il cinema di Giuseppe Bertolucci*, a cura di A. MARIALDI, Censura, Centro Cinema, 1991, p. 31.

16 Cfr. il video *Marco Tullio Giordana: "Ogni film che giro mi sembra il primo"*, intervista a cura di Anton Giulio Mancino per gli studenti del corso di Semiologia del cinema e degli audiovisivi, Università di Macerata, 30 ottobre 2020, URL: <https://youtu.be/uMYPVGeJgFU?si=-6Qrro_YkpUk3J0i>.

17 Sul cinema italiano degli anni Ottanta e gli esordi coevi cfr. F. MONTINI, *I novissimi. Gli esordienti nel cinema italiano degli anni '80*, Torino, Nuova Eri, 1988; *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80*, a cura di L. MICCICHÈ, Nuovo Cinema Pesaro, Venezia, Marsilio, 1998; *Anni Ottanta: quando tutto cominciò*, a cura di P. MATTERA, C. UVA, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.

18 L. TORNABUONI, *I ragazzi italiani di Cannes*, in La Stampa, 11 maggio 1980.

19 *Ibidem*.

anzi il cinema *tout court* – stava per diventare una fortezza vuota, strizzata fra blockbuster e televisione.²⁰

Lo stesso entusiasmo si evince dall'ironia di Giuseppe Bertolucci in un'intervista apparsa su una piccola pubblicazione fiorentina proprio nel mentre degli eventi, e dunque priva di ogni eventuale filtro indorato dalla "rimembranza". Riflettendo sullo stato dell'arte, Bertolucci paragona i giovani cineasti italiani ai terremotati che sotto le macerie continuano a pulsare di vita:

Ognuno di noi ha milleuna storie da raccontare, tutte diverse, una meglio dell'altra. Lasciate solo che ci tirino fuori da qui sotto e vi stordiremo di storie nuovissime, incrollabili, costruite con criteri antisismici [...] Abbiamo resistito alla crisi del romanzo, alla crisi della ragione, alla morte di Dio, alle recensioni di Goffredo Fofi. Resisteremo anche a questo crollo del cinema.²¹

Difficile affermare che sia l'*ultima* generazione in grado di fare gruppo, senza ripetere l'errore approssimativo di chi all'epoca aveva sancito *le déluges* dopo il tramonto del grande cinema italiano degli anni Sessanta e, al massimo, gli esordienti della prima metà degli anni Settanta (ancora sfiorati dai privilegi di una società dello spettacolo in procinto di cambiare radicalmente). A ogni modo, i dialoghi amicali, di cui resta traccia nelle corrispondenze, il reciproco sostegno, il confronto sui film realizzati o sui progetti da realizzare, sono tutti indizi della partecipazione attiva dei registi trentenni negli anni Ottanta a una comunità, quella del cinema, in cui ciascuno opera in autonomia pur sentendosi ancora parte di un unico organismo.

Così, nel *post-scriptum* alla lettera insonne inviata a Bertolucci il 21 agosto 1980, Marco Tullio Giordana conclude con un'esortazione che assume il valore di spinta propulsiva e al contempo di prudente autoconvincimento di fronte alle nebbie della Storia e al delicato passaggio oltre la soglia della «maturità»:

Comunque gli anni '80 sono nostri caro Giuseppe! Diamoci dentro di brutto – come dice Bucci nel film – che forse due o tre felpatini riusciamo a piazzarli anche noi se non proprio sul mercato almeno al mercato (di porta Romana).²²

20 M.T. GIORDANA, *Accordi e disaccordi*, cit., p. 40.

21 G. BERTOLUCCI, *Un terremotato del cinema. Conversazione semiseria in Il cinema italiano oggi: Bertolucci/Benigni/Giordana/Natoli/Nichetti/Piscicelli*, Firenze, Atelier, 1979, p. 35. Il prezioso libretto è conservato nell'Archivio Giuseppe Bertolucci.

22 Lettera dt con firma autografa di M.T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI datata 21 agosto [1980], cit. I «felpatini» alludono all'«articolino» che il personaggio di Svitol, una volta rientrato a Milano, vorrebbe provare a vendere in una sorta di commercio al dettaglio, senza troppo successo.

«Bucci» è ovviamente Flavio Bucci: in *Maledetti vi amerò* interpreta il protagonista Riccardo detto Svitol, un giovane che aveva vissuto attivamente il Sessantotto e rientra a Milano dopo cinque anni in Venezuela, dove si era “esiliato” per evitare una denuncia per rissa. Il delitto Pasolini, l’uccisione di Moro hanno cambiato tutto: i ruoli archetipici si confondono, talvolta si invertono, creando confusione nella mente di Svitol. Il solo che sappia fornirgli una lettura più lucida degli eventi è paradossalmente un Commissario di polizia, il nemico di un tempo, cui affiderà, nel finale, l’implicito compito di farsi uccidere. È il modo più immediato per eludere la possibilità di omologarsi agli amici “figli di papà” (chi ha aperto un negozio e si atteggia da borghese, chi gioca in borsa, chi sniffa cocaina) o ai più disperati (chi si fa di eroina, chi combatte la solitudine grazie alla “danza primitiva”), con la scelta di “non appartenere”.²³

Quello di Giordana non è solo un film sull’attualità, ma offre «una metafora dello stadio di smarrimento che prova un individuo di fronte a una società che sta cambiando e degradandosi senza prospettive». ²⁴ Il terrorismo non viene forse mai nominato esplicitamente, eppure è sempre in primo piano, come una ferita di cui non si inquadra il sangue, perché si resta fissi sull’agonia provata da chi ne è contuso.²⁵ Svitol cade in una depressione alimentata dalla fine di ogni speranza che l’utopia rivoluzionaria possa condurre a un concreto cambiamento: senza aver superato del tutto la morte del padre biologico, si ritrova ancora orfano, questa volta della propria ideologia, e costretto a fare i conti con la morte del padre intellettuale (Pasolini), ma sorprendentemente anche con quella di Aldo Moro.²⁶ «Ne ammazza più la depressione che la repres-

23 Cfr. M.T. GIORDANA cit. in G. DE VINCENTI, *Marco Tullio Giordana: la fiducia nel film d'autore*, in *Cinema Sessanta*, XXI, 138, marzo-aprile 1981, p. 22. A questo proposito è bene riportare le battute finali del monologo fuori campo di Svitol che prelude alla sua morte: «Finché non ho letto anch'io una mattina che avevano assassinato Moro. Quel giorno la pietà è penetrata nel mio cuore come il tradimento, in una forza. Per quella morte che forse avevo desiderato, fantasticato, sognato di esserne l'esecutore. [...] incapace di appartenere, non voglio più ricordare. Non voglio più ricordarmi di nulla».

24 ID. cit. in F. ACCIALINI, L. COLUCELLI, C.M. VALENTINETTI, *Conversazione con Marco Tullio Giordana*, in *Cinema e cinema*, 25-26, ottobre-dicembre 1980, p. 132.

25 Sul tema del terrorismo cfr. anche i film *Segreti segreti* (1985) di G. BERTOLUCCI e *Romanzo di una strage* (2012) di M.T. GIORDANA. Vale la pena citare almeno due prove narrative di GIORDANA: *Vita segreta del signore delle macchine*, Milano, Mondadori, 1990; *Il Rosso & il Nero. Il romanzo della «peggio gioventù»*, Milano, Solferino, 2019 (scritto insieme a L. ABBATE).

26 M. OLIVIERI e A. PAPARCONI propongono un’interpretazione psicoanalitica riconducendo a Moro e poi al Commissario il ruolo del totem freudiano, ovvero il sostituto di un padre primordiale o re autoritario, oggetto di odio, per il freno inibitorio del suo potere, e anche di amore; da cui il senso di colpa dopo la sua uccisione. La morte di Svitol diventerebbe così «un mezzo per prevenire la continuazione di quello stesso ciclo, cioè il senso di colpa e il blocco evolutivo»; cfr. *Marco Tullio Giordana. Una poetica civile in forma di cinema*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, p. 41.

sione» ammette il redattore di «Lotta Continua» interpretato da David Riondino, prelundendo alla fine di Svitol e rivelando come il senno del poi dei compagni non faccia altro che rinvigorire le forze di governo. Ecco come la frase che dà il titolo al film, ricopiata su un muro da Svitol pochi attimi prima di morire, lasci intendere un amore «sofferto e distorto (perché caratterizzato pure da odio e sensi di colpa)»,²⁷ tanto verso le ideologie dei padri, quanto per gli antichi compagni dell'Unione dei Comunisti Italiani. Dietro questo sofferto ossimoro, partorito dall'assenza di punti di riferimento e dal caos, non si nasconde però alcuna ambiguità, specie nella condanna netta e irrevocabile all'uso della violenza. Nell'anonimato di un disegno privo della didascalia che ne identifichi l'appartenenza, i corpi dei morti ammazzati appaiono tutti uguali a Svitol, incerto se provare una *pietas* umanista oltre i limiti della politica. Prova ad aggrapparsi a un sistema di valori ben consolidato di cui però comincia a cogliere fragilità e contraddizioni non rassicuranti: «Visconti era di sinistra. Pasolini invece, prima di morire, a quanto mi si dice, era un irrazionale populista di destra. Poi dopo morto è diventato un compagno della madonna, eh». Per ammissione dello stesso Giordana «il film è invaso dal rimpianto, dal dolore, dalla ferita costante della morte di Pasolini»,²⁸ l'intellettuale che aveva saputo dare un nome al clima di decadenza e di degenerazione sociale inalato passivamente dal popolo italiano (e non a caso Svitol dà degli «omologati» ai consumatori davanti alle vetrine milanesi ma anche ai giovani compagni che forse l'hanno scambiato per un reazionario). *Le ceneri di Gramsci* sono ormai diventate i grammi di cocaina offerte da Carlino su un vassoio argentato come «piccolo regalo per la collettività» dei partecipanti a una festa per il decennale del Sessantotto. Ma Svitol non ci sta e soffia sulla polverina bianca, che si disperde nella generale disapprovazione, fino a otturare l'obiettivo della macchina da presa. In un flusso di coscienza fuori campo, il protagonista tiene a chiarire come qualcuno ancora continui a lottare: ci sono «quelli che hanno pazienza, che conoscono la misura dell'attesa e del sacrificio [...] che la mia storia non fa testo, che riguarda me solo». Eppure, con la morte di Pasolini devono fare i conti tutti quanti, perché si è trattato di «un delitto italiano» (Giordana l'avrebbe mostrato in un saggio e poi in un film (1995) che ben ricostruivano le svogliate indagini su un caso di cui non si è mai voluta conoscere la verità).²⁹ È un delitto italiano perché è un «segno» che rimanda ad altro e genera informazione, per la sua «impunità», per lo «scatenamento dell'interpretazio-

27 Ivi, p. 43.

28 M.T. GIORDANA cit. in G. DE VINCENTI, *Marco Tullio Giordana: la fiducia nel film d'autore*, cit., p. 22. Cfr. anche M. T. GIORDANA, *Immaginare la realtà*, cit., p. 45 e sg. dove il regista riflette su come Pasolini incarnasse le responsabilità di essere un intellettuale: «La sua impossibilità di imbrancarsi, l'inclassificabilità, la renitenza all'arruolamento, sono il suo vero lascito, la sua vera eredità. Non appartenere, non giurare fedeltà, non indossare uniformi. Indipendente e solo, prigioniero di un'intelligenza che, anziché compiacersi del ruolo cruciale che tutti le riconoscevano, lo portò piuttosto a soffrire».

ne», per la sua natura «mediatica», dunque «immaginato ed eseguito per la risonanza che, una volta commesso, la società dello spettacolo saprà dargli»³⁰. Pur considerando gli anni Settanta il decennio forse più vitale nella cultura italiana del Novecento, malgrado la violenza terrorista che contribuì a reprimere l'entusiasmo libero e cosmopolita mai più risalito a galla, non certo per coincidenza Giordana rivendica una parentela tra il film su Pasolini e *Maledetti vi amerò*:

Insieme a quello di Aldo Moro, l'altro grande delitto italiano epò-nimo del decennio, l'assassinio di Pasolini aleggiava sul film a circoscrivere lo smarrimento, la confusione e il furore degli anni Settanta, a simboleggiarne il precipitato criminaloide e velenoso. A qualcuno sembrò azzardato associare due figure diverse e delitti di segno addirittura opposto [...] ma ancora oggi non credo di aver commesso una gaffe.³¹

L'epilogo di *Maledetti* non è scontato, come scrisse buona parte della critica, ma inevitabile: Svitol paga con la morte il suo posizionamento disallineato, nella confusione e nell'assenza di prospettive che non possono certo essere colmate dalla perturbante confidenza instaurata con il Commissario. Calcolato il rischio della sua possibile strumentalizzazione, soltanto il suicidio può cancellare «un'adolescenza, un'incapacità di crescere» e dare così adito a un'esperienza nuova; in una lettura a tratti psicoanalitica (del resto, il co-sceneg-

29 Non è questa la sede per approfondire il ruolo di “padre intellettuale” che Pasolini può aver avuto per Marco Tullio Giordana e, almeno in parte, per Giuseppe Bertolucci; ci si può limitare a elencare le opere dei registi in cui la presenza di Pasolini è preponderante. Oltre al citato *Pasolini. Un delitto italiano*, nel cinema di Giordana c'è quasi sempre un'allusione o un omaggio al grande intellettuale (si pensi ad alcune scene de *I cento passi*, al titolo de *La meglio gioventù* e ovviamente a *Romanzo di una strage*, sui fatti di Piazza Fontana); va menzionato anche lo spettacolo teatrale *Pa'*, interpretato da Luigi Lo Cascio e prodotto dal Teatro Stabile del Veneto, che ha debuttato al Teatro Goldoni di Venezia nel 2022. Giuseppe Bertolucci ha avuto un ruolo significativo come Presidente della Cineteca di Bologna per l'acquisizione di una parte del Fondo Pasolini; ha realizzato i monologhi teatrali *Il pratone del Casilino* (1994-95) con Antonio Piovaneli, tratto dall'*Appunto 55 di Petrolio*, e *Na specie de cadavere lunghissimo* (2004-2005) con Fabrizio Gifuni, il bel documentario di montaggio *Pasolini prossimo nostro* (2006) sulla lavorazione di *Salò*, il restauro “filologico” del film *La rabbia* (2008). Alcune scene di *Mamma Roma* (1962) appaiono in *Segreti segreti*, quasi a corollario di una critica sull'azione omologante della tv, specie di quella commerciale. Pasolini appare anche in *In cerca della poesia* e gli viene dedicata un'intera sezione di testi nella raccolta saggistica *Cosedadire*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 63-91.

30 M.T. GIORDANA, *Pasolini. Un delitto italiano*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 9-10.

31 Ivi, p. 21.

giatore del film è Vincenzo Caretti) il film «invoca la necessità della morte, se la vita significa paralisi entro gli schemi del reflusso».³²

Girato in quattro settimane con piccolo budget e completato grazie al determinante intervento del produttore Mario Gallo, *Maledetti vi amerò* è un esordio quasi spericolato per Marco Tullio Giordana: «Fui promosso generale sul campo – ricorda il regista – senza niente che non fosse incoscienza (o presunzione). Dovetti apprendere un giorno dopo l'altro, in corsa, nascondendo il timore e facendo molti errori».³³ Giuseppe Bertolucci si accosta più volte al film dell'amico, forse con gli stessi sentimenti ossimorici condensati nel titolo. Torna a riparlare anche a distanza di alcuni anni dall'uscita, quando l'opera ha ormai raggiunto la maggiore età. Il 18 luglio 1998 *Maledetti* viene infatti proiettato al Cortile dell'Archiginnasio, subito dopo *Immacolata e Concetta* di Piscicelli, in occasione di una rassegna di esordi, *Uno uno prima*, organizzata dalla Cineteca di Bologna, di cui Giuseppe è diventato presidente.³⁴ Per introdurre la serata si riunisce la stessa formazione di Cannes 1980. Sembra che i tre registi siano riusciti a cavarsela, emergendo dalle macerie del terremotato cinema italiano, ciascuno con la propria voce e le proprie consapevolezze. L'evenienza di ripensare i rispettivi esordi con più attenzione alle ingenuità formali che all'opera nel suo complesso viene opportunamente scongiurata da Giuseppe in un testo pubblicato su Cineteca e poi riapparso in *Cosedadire. Motore!*, la prima parola gridata da un regista, gli ricorda la macchina per la trebbiatura con il preciso compito di setacciare il grano, fuor di metafora di separare «il prezioso dall'insignificante, il bello dal brutto»:

Il più delle volte il momento dell'esordio coincide con una stagione di grande insicurezza – scrive ancora Bertolucci – e proprio rispetto a quel sentimento (dominante e devastante) la parola *motore* acquista, nel *mio* ricordo, un'ulteriore valenza simbolica. Che è appunto prevalentemente rituale ed esorcistica.³⁵

Non si tratta solo di un «segno del comando», di un'esclamazione imperativa con cui interrompere «il flusso della realtà ordinaria» e lasciare posto alla finzione: è il viatico, «tra la preghiera e la bestemmia»,³⁶ che permette al regista di esprimere il proprio ego creativo, trovando così la forma per raccontare il personale mondo interiore. Questi pensieri sono ormai giunti a piena maturazione, complice il maggiore distacco naturalmente imposto dallo scorrere

32 M.T. GIORDANA, V. CARETTI, *Maledetti vi amerò con rabbia e tristezza*, in *Cinema Nuovo*, 267, ottobre 1980, p. 27.

33 M.T. GIORDANA, *Immaginare la realtà*, cit., p. 17.

34 Cfr. Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, XIV, 5, luglio-agosto 1998.

35 Ivi, p. 13, ma si cita da G. BERTOLUCCI, *Esordire al cinema* (1998), in ID., *Cosedadire*, cit., pp. 130-131.

36 *Ibidem*.

della vita. Ma forse aleggiavano già *in nuce* tra le pagine di un block-notes ad anelli cui Giuseppe Bertolucci aveva affidato alcuni appunti sull'esordio di Marco Tullio Giordana. L'occasione era stata offerta da «mondoperaio», la rivista mensile del Partito Socialista Italiano, che nell'autunno del 1980 proietta *Maledetti vi amerò* nella sede romana e invita Giuseppe a partecipare a un dibattito presumibilmente intitolato '68: *realtà o immaginazione*.³⁷ Del suo intervento non resta altro che «tracce e indizi»: una scaletta compilata in penna rossa su tre fogli sciolti a righe e alcune note – semplici appunti, talvolta con una parvenza di testo più compiuto – distribuite in una decina di pagine del blocco. Senza tradirne il contenuto o lo spirito, proviamo a ripercorrere quello che Giuseppe definisce, più che un discorso critico o valutativo, «un RAGIONAMENTO A PARTIRE DA M.V.A.».

Il punto di vista, «soggettivo e parziale», lo dichiara subito. Giuseppe si presenta come un cineasta stimolato a parlare «di un film che ha amato e detestato, fatto da un amico» cui riconosce «talento e amore per il cinema». Le parole sottolineate (che tali appaiono negli stessi appunti manoscritti) preludono allo schema su cui verrà strutturato l'intero discorso: la poetica del sodale Giordana nell'accostarsi alla macchina del cinema; la convergenza di opposte reazioni, sempre alla ricerca di una sintesi. Torna implicitamente lo stesso os-simoro del titolo *Maledetti vi amerò*, che Giuseppe considera «molto rivelatore» in quanto costituisce «il “programma” del regista mascherato». Già nella scaletta sui fogli sparsi notava come l'uso dell'aggettivo «esorcizzasse il maledettismo dell'esito pubblico dell'oggetto [del film]». Fa poi seguire un'analisi grammaticale che richiama, forse involontariamente, la lingua latina: «al vocativo “maledetti” segue il futuro imperativo “vi amerò”», scrive sottolineando il carattere solenne del comando, quasi si trattasse di un'azione da reiterare nel tempo. Bertolucci si diverte a scomporre il titolo come potrebbe fare con un calcolo matematico: «Maledetti» implica un'«operazione esorcistica» che, nominando il maledettismo, lo trasforma dal film al pubblico; «vi amerò» funge da operazione inversa: non è tanto una promessa del regista agli spettatori, ma un modo per l'autore di ammettere in segreto la propria paura e così di attribuire a se stesso quell'«azione d'amore di cui deve essere oggetto il film».

«In questo senso» – annota ancora Bertolucci – «il titolo è una perfetta enunciazione delle intenzioni dell'autore e dei suoi desideri più profondi di es-

37 La situazione è stata ricostruita grazie alle informazioni fornite dallo stesso Marco Tullio Giordana, che ringrazio per la costante disponibilità. Il titolo del dibattito si ricava dagli appunti di G. BERTOLUCCI nel block-notes grigio “Steno Pigna” riconducibile all'inizio degli anni Ottanta, titolato *Maledetti vi amerò* con riflessioni ms sul film di Giordana, comprensivo di n. 3 fogli a righe sciolti ms in penna rossa con scaletta per l'intervento e alcuni schizzi, Parma, Fondazione Bernardo Bertolucci, Archivio Giuseppe Bertolucci (inventario in corso di lavorazione). D'ora in poi, se non altrimenti specificato, tutte le citazioni vanno qui ricondotte.

sere amato (non di amare)». A suo parere, Giordana ha voluto realizzare, forse inconsciamente, «un film non maledetto che venga amato», come dimostrerebbero anche la sua fortuna tra i festival cinematografici e la mole di interventi che i media gli hanno dedicato.

In un saggio del 2007, Bertolucci rifletteva su come l'era della riproducibilità tecnica costituisse il provvisorio punto d'arrivo «di quell'immenso processo di successive negazioni e mediazioni delle pulsioni primordiali, che Freud definisce *civiltà*».³⁸ Ma già in queste note del 1980 aveva intuito il perverso meccanismo dei mass media, le cui fasi tentava di illustrare con una metafora agricola che ricorda la trebbiatura menzionata a proposito degli esordi. I media agiscono in due tempi, preparando il terreno (il pubblico) e procedendo poi con la semina (la promozione): liquidano l'oggetto in questione «con giudizi valutativi opposti ed equivalenti (bello/brutto)» e lo prendono a pretesto «per discorsi sulla realtà» facilmente evocabili. In questo ha un ampio margine d'azione la TV, «medium egemone» e autarchico, il cui funzionamento avviene a ciclo chiuso: prepara il pubblico, finanzia il film, lo pubblicizza e poi lo fa consumare (e anche *Maledetti* era stato infine acquistato dalla Rai – Seconda Rete). Tutto, purché se ne parli. Ma non è una condizione sufficiente per arrivare alla fase conclusiva, quella del raccolto.

Bertolucci non svela subito le fondamentali caratteristiche su cui si baserebbe il successo di *Maledetti*: preferisce rinviare a più tardi l'appuntamento, nel tentativo di rendere il discorso sempre più avvincente. Si chiede allora che cosa sia questo film. Domanda per certi versi pretestuosa, liquidabile con un paio di righe che quasi condensano la struttura dialettica del sillogismo hegeliano: «è un film sul presente raccontato da uno del '68 o è un film sul '68». Nell'intelaiatura della trama, il presente allude al passato e viceversa, senza ma sciorinare una didascalica descrizione degli effetti per risalire alle cause. Il film di Giordana appare a Bertolucci come un «piccolo mostro», nel senso etimologico (e ossimorico!) del termine: un prodigio, un fenomeno straordinario ma anche una creatura conturbante, un evento atroce. In ogni caso, un segno o un segnale da interpretare, secondo la radice che lega il latino *monstrum* al verbo *moneo* (“ammonire”, “avvertire”). Per intercettare il meccanismo del film, Giuseppe si serve di uno schema in cui curiosamente i tempi verbali assumono ancora un ruolo chiave (del resto, all'Università di Firenze era stato un brillante studioso di Linguistica e di Storia della lingua). Più che un intricato incastro di proporzioni, sembra un indovinello enigmistico di cui occorre comprendere il gioco delle corrispondenze: tre linee tripartite (una “metacinematografica”, una narrativo-temporale, una biografica) i cui elementi interni sembrano intrecciarsi in direzione orizzontale e soprattutto verticale. L'oggetto-film racconta il presente, ovvero l'età adulta, dal punto di vista di un giova-

38 G. BERTOLUCCI, *Le derive della riproducibilità* (2007), ora in ID., *Cosedadire*, cit., p. 186.

ne che ha vissuto il Sessantotto (passato prossimo), e lo fa servendosi dell'apparato formale tipico di un cinema, quello degli anni Sessanta (passato remoto), che il regista ha assorbito da spettatore durante l'adolescenza: «Quel che si gioca nel film – conclude Bertolucci – è l'adolescenza, il passato rem[oto]. L'APPROCCIO TRA AUTORE E CINEMA». Per questo motivo *Maledetti vi amerò* è percepito da Giuseppe come «un film degli anni '60», che utilizza la forma e gli stilemi del cinema italiano anteriore al Sessantotto³⁹ per raccontare il presente e riuscire così a «“passare” tra il pubblico» restituendo un senso di familiarità (tra i riferimenti più espliciti cita il fratello Bernardo di *Prima della rivoluzione*, 1965, ma anche Marco Bellocchio, i fratelli Taviani e, va da sé, Pier Paolo Pasolini). Dalla modernità cinematografica di quell'aureo decennio (sia i Grandi Maestri, sia soprattutto gli esordienti) Giordana mutua, almeno in parte, l'impegno metalinguistico di una riconoscibilità nello stile, spesso sottolineato dai movimenti di macchina; l'ambientazione contemporanea; la creazione di personaggi alienati dal mondo, che attraversano gli eventi senza una direzione manifesta.⁴⁰

Ma cosa lo spinge a una simile scelta? Ammettendo la «genialità» dell'amico nel servirsi di un «linguaggio “vecchio”, allora d'élite» che nel frattempo è diventato «“nuovo”, di massa», Bertolucci prova ad avanzare alcune ipotesi. Anzitutto la necessità di rientrare nel «basso costo tecnologico del film» può aver influito sulla scelta di un simile apparato formale, realizzabile anche con mezzi limitati. Potrebbe poi esserci una ragione metanarrativa (o eminentemente cinematografica), se si concorda con Bertolucci che il cinema italiano degli anni Sessanta sia stato «profetico verso il '68» (e in tal caso lo stile assumerebbe parimenti il valore di significante e di significato). Eppure, la ragione che più sembra persuadere Bertolucci rivela dei tratti generazionali in cui lui stesso può rispecchiarsi altrettanto: «G[iordana] cerca dei padri e quella [degli anni Sessanta] è l'ultima generazione che ha fatto un cinema organico e d'élite». Non a caso si parlava prima di «adolescenza» e di «passato remoto». Non a caso Marco Tullio confidava all'amico il sottotesto nostalgico e affatto ever-sivo nell'uso di certo cinema, «la ricerca dell'apolineo trattando temi e secrezioni al contrario dionisiache»:

È così conservatrice questa opzione (non credere che non lo sappia) e ingenua che dovrebbe farti quasi tenerezza. [...] indica il bisogno di sentirsi legittimato rapidamente da “padri” molto vicini

39 Cfr. G.P. BRUNETTA, *Cinema italiano. Una storia grande (1905-2023)*, Torino, Einaudi, 2024, pp. 280-281.

40 Cfr. G. DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche Editore, 1993. È bene precisare che su questo argomento gli appunti di Bertolucci non vengono sviluppati: dopo la domanda «Come è fatto il film?», Giuseppe si limita a elencare una serie di punti che probabilmente avrebbe trattato durante il suo intervento: «Struttura del film / stile di ripresa / Recitazione / Uso della musica / Topoi narrativi».

ni nel tempo anziché la ricerca forse più giusta e feconda dei “fratelli” o dei “compagni” coetanei e orfani senza rimpianto. [...] Ma sbaglieresti a crederlo [il film] frutto dell’ossessione del *pouvoir* (in francese suona tutto meno volgare) perché invece nasce da una debolezza e da un’insicurezza terribile che non ha riscatto se non nella sua esibizione.⁴¹

Probabilmente Giuseppe se n’era accorto. Nei suoi appunti parla infatti di un processo di regressione che si verifica di frequente «e a maggior ragione in un’opera prima». Quello degli anni Sessanta non era un cinema di padri ma di «fratelli maggiori», o al massimo di «padri finti», con i quali instaurare un «confronto difensivo». Il modo «regressivo» con cui Giordana si accosta al cinema del «passato remoto» potrebbe rispondere a quei meccanismi di difesa teorizzati da Freud: davanti a una difficoltà, non è raro che l’Io ritorni a un funzionamento o a uno stato psichico più obsoleto per cercare una qualche rassicurazione e arginare così l’angoscia. «Questo confronto avviene con modalità imitative, mitologiche», osserva ancora Bertolucci ricorrendo all’ennesimo gioco di parole: «G[iordana] fa dei CALCHI che sono dei calcoli». Per esempio, nelle scene in cui il personaggio di Gianni si diverte a realizzare vari *hommages* cinematografici, prendendo in carico le scaramanzie del regista con un’aspirante ironia ancora troppo partecipe per raggiungere il distacco necessario. E se il cinema «di quei finti padri si è dissolto proprio nel suo rapporto con il ‘68», si capisce perché Giordana, nel ripristinarlo, possa esporsi al rischio di raccontare «il Presente per luoghi comuni». Come se replicasse nella drammaturgia il caos interiore vissuto dallo Svitol di Flavio Bucci (Giuseppe cita in proposito il monologo sulle «cose di destra e di sinistra» e la scena delle «lettere a L[otta] C[ontinua]»).

Esiste un’altra possibile chiave interpretativa del film: il «GENERE FILM SUI REDUCI». Forse Bertolucci ripartiva da un articolo di Aldo Piro, uscito proprio su «mondoperaio», in cui si rifletteva sulla «sindrome depressiva» che affligge i personaggi giovani del cinema italiano (non solo Svitol, ma anche i protagonisti dei film di Nanni Moretti, di Luciano Odorisio, di Sergio Nuti). Secondo Piro, il Sessantotto faceva le veci nazionali della guerra del Vietnam nel cinema americano prima del *Cacciatore* (*The Deer Hunter*, Michael Cimi-

41 Lettera dt con firma autografa di M.T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI datata 21 agosto [1980], cit. Non pochi critici hanno tacciato *Maledetti vi amerò* di manierismo: cfr. S. FRANCESCHINI, *Due versioni di un articolo su Maledetti vi amerò. Paradigmi critici su un tema minore*, in *Il cinema italiano oggi*, cit., p. 44: «Al gran bazar della cultura cinematografica il giovane Marco Tullio dimostra di saper fare i suoi acquisti con oculatezza, se non con discrezione. Il suo film *Maledetti vi amerò* si presenta chiaramente come un’opera tutta di testa, come un melodramma orfano di sentimenti, come un itinerario esistenziale nel quale gli unici movimenti vitali e significativi non sono quelli dei personaggi ma quelli della macchina da presa».

no, 1978): «una sorta di *passepartout* buono a conferire spessore a qualsiasi comportamento strano e immotivato». ⁴² «L'amore e la rabbia» sono ormai «di tutti contro tutti»; il giovane reduce Svitol si sente respinto dall'odiosamata società e dalla vita, scegliendo infine una «morte di antiterrorismo», un «suicidio rituale» per mano del Commissario-padre che però «brucia con sé poche cose. Forse soltanto la propria disperazione». ⁴³ Bertolucci estende il discorso al reduce Giordana, spettatore che «deve fare l'autore e obbedire alle leggi dei padri». L'obbedienza e il suicidio costituiscono in fondo due «scelte regressive», in accordo con la «regressione stilistica e strutturale» che «si riproduce nelle modalità in cui il film rappresenta e si atteggia verso il '68». Biforcuto tra la narrazione del presente e la lingua cinematografica del passato remoto, il Sessantotto finisce per smarrire ogni tratto identitario: «È UN MOMENTO DI NON IDENTITÀ CHE CULMINA IN UN SUCIDIO». Non si fatica a intravedere nelle parole di Giuseppe una sottile vena critica verso la lettura di Marco Tullio, imputata di aver confuso il Sessantotto «con i suoi esiti, i suoi effetti», senza tenere abbastanza conto di come si svolge. Il ricordo di Giuseppe è più idealistico, come emerge anche da un film di montaggio realizzato alcuni anni dopo per l'Unità, *In cerca del Sessantotto. Tracce e indizi* (1998). Il regista affida alla sua voce *off* il compito di dichiarare gli intenti fin dalle prime scene. Per raccontare il Sessantotto, «uno dei momenti più felici e più strazianti della mia vita», senza scadere nell'istintiva tendenza a recriminare, rimpiangere, riflettere, occorre organizzare le immagini di repertorio in una struttura alfabetica che prenda avvio dalla “a” di “alluvione”:

Perché fu in quell'occasione che la mia generazione debuttò sulle scene della Storia. “Alluvione” perché di lì a poco molti luoghi comuni e molte abitudini sarebbero stati travolti. “Alluvione” perché il Sessantotto fu soprattutto un'alluvione di emozioni. ⁴⁴

Il punto di vista di Giordana è invece più disincantato, complice la collocazione geografica immersa nei primi segnali delle derive terroristiche, oltre all'inatteso scossone provocato dal rapido tramonto di ogni utopia. Il Sessantotto coincide per lui con la scoperta della politica:

mi appassionò molto finché non divenne burocratica e militare-sca, incline alla violenza prima verbale, poi addirittura fisica. Soprattutto mi colpiva l'assoluto disinteresse del movimento per la

⁴² A. PIRO, *Così giovane, così reduce*, in *mondoperaio*, XXXIII, 7-8, luglio-agosto 1980, p. 132.

⁴³ Ivi, pp. 132-133.

⁴⁴ Cfr. il fascicolo del VHS *In cerca del Sessantotto. Tracce e indizi*, in l'Unità, AAMOD, 1998 e M. GIRALDI, *Giuseppe Bertolucci*, cit., p. 106.

cultura [...] Mi impressionavano le incitazioni a distruggere tutto, a fare piazza pulita... Ebbi la sensazione di un corto-circuito, di un impazzimento che non avrebbe portato a nulla di buono. Mi distaccai, rientrai nella solitudine.⁴⁵

Per tornare al discorso sulla «non identità», Bertolucci carica l'obiezione che sta per muovere all'amico ricordando in estrema sintesi l'«OPZIONE ANTICAPITALISTICA» raggiunta dal movimento studentesco «attraverso la critica di alcune categorie politiche della democrazia borghese (partecipazione, potere dal basso, diritto allo studio)». Da cui discende anche il «'69 operaio» e la «"spallata" al sistema», grazie all'acquisizione di quelle stesse categorie da parte degli operai che scoprono la propria «identità di classe egemone e di governo». Pur sopraggiungendo una crisi addebitabile, almeno in parte, alla «mancanza di una cultura di governo» interna alla sinistra, Bertolucci non permette di negare che il Sessantotto sia stato in tal senso «un forte momento di IDENTITÀ e DI TRASFORMAZIONE». E si domanda allora come mai nel film di Giordana venga raccontato come un «momento di non identità che porta al suicidio».

È tempo di tornare alle fasi "agricole" dei mass media (preparazione e semina) per capire quali siano le caratteristiche necessarie a garantire il raccolto (il successo). Nel suo saggio sulle derive della riproducibilità, Bertolucci nota come l'*autorialità* e la *spettatorialità* siano in gran parte assimilabili, vivendo in ogni spettatore un autore «che riformula [...] il film che sta vedendo in una sua nuova, personalissima versione».⁴⁶ In questo processo conta anche la «familiarizzazione» con i dispositivi e i linguaggi dell'audiovisivo che le nuove tecnologie di ripresa e di edizione hanno comportato nei parametri percettivi del pubblico. Se la rapida evoluzione dei media conduce in tal senso a un cambiamento epocale di cui forse non si conoscono ancora tutti gli effetti, un film dei primi anni Ottanta come *Maledetti vi amerò* riusciva a entrare in confidenza con il pubblico grazie a pochi, irrinunciabili elementi: «LA PRETESTUOSITÀ», ovvero la volontà dell'autore di fare un film con al centro un tema, in questo caso il Sessantotto e il terrorismo, celando le proprie reali intenzioni; da cui «LA REGRESSIVITÀ», indispensabile per rassicurarsi e per rassicurare il pubblico, e infine «L'IDEOLOGIA» che si potrebbe definire "di massa", la bussola per ogni opera sul punto di salpare nell'oceano della comunicazione («quel giudizio del film [di Giordana] sul '68 è organico all'ideologia dei MEDIA»). «Tutto in questo momento spinge a credere che la cultura di potere stia vincendo», scrive Bertolucci osservando come la riproduzione dello *status quo* prevalga su ogni spinta alla trasformazione («la cultura di governo»). Allo

45 M.T. GIORDANA cit. in *Marco Tullio Giordana*, a cura di L. DELLI COLLI, Roma, Cinecittà Holding, 2006, pp. 20-22.

46 G. BERTOLUCCI, *Le derive della riproducibilità*, cit., p. 196.

stesso modo dei più abili retori della cultura classica, Giuseppe immagina una probabile obiezione di Marco Tullio, il quale avrebbe potuto affermare che «IL FINE NON GIUSTIFICA I MEDIA». La demonizzazione dei media (e di *Maledetti* in quanto prova tangibile di un successo massmediale) non potrebbe sfociare in soluzioni meno drastiche del «luddismo» (la distruzione delle macchine) o dell'«autocastrazione» (condannarsi all'insuccesso). Per prevenirne le contestazioni, Bertolucci rassicura subito l'amico con altre possibilità *autoriali* in grado di attuare «un rivolgimento ideologico, estetico ma anche antropologico»: ⁴⁷ un'«AUTONOMIA» creativa per andare oltre i luoghi comuni dei mass media; la «TRASFORMAZIONE», dunque il coraggio di «tentare strade nuove»; infine la «MARGINALITÀ», che per Giuseppe non significa «emarginazione» ma l'angolatura da cui utilizzare il dispositivo cinematografico.

In un'intervista di alcuni anni dopo, Bertolucci arriverà a teorizzare la «marginalità consapevole» come personale vocazione, in parte imposta dall'irruenza dei media, per un cinema che «dal modo di produzione al modo di distribuzione è escluso o si autoesclude dai circuiti dei grandi eventi popolari». ⁴⁸ Senza l'obbligo di arrivare a un pubblico sterminato, Giuseppe aveva scelto di abitare la periferia dello spettacolo per assicurarsi la libertà di sperimentare e il tempo necessario a definire una riflessione sull'esperienza intellettuale del fare cinema. «Tu avrai un bel dire della marginalità consapevole ma a me questa sembra un po' come la rovina della patria: soltanto una frase», scriveva nel 1992 Marco Tullio all'amico, dopo aver visto la seconda puntata della sua recente miniserie televisiva *Una vita in gioco 2*. Giordana non condivide *a priori* il posizionamento di Bertolucci, troppo predisposto a concepire dei film-sfida tanto antagonisti al mercato da essere quasi irrealizzabili, e rilancia un pensiero in fondo non così distante dalle obiezioni «regressive» che gli erano state rivolte dodici anni prima:

siccome è una mia sensazione che questa idea di Cinema che tu da qualche anno persegui (da dopo *AMORI IN CORSO* [1989] per intenderci) sia un'idea difensiva, una specie di riparo teorico dal quale vuoi farti proteggere, criticarlo è un po' come criticare un'identità che ti stai dando, qualcosa di cui sei al tempo stesso orgoglioso e dubbioso e che dunque ti costringi a tutelare con più rigore e severità di quanto non faresti per qualcosa che invece ti fosse naturale e perfettamente congeniale. ⁴⁹

⁴⁷ Ivi, p. 200.

⁴⁸ G. BERTOLUCCI cit. in F. MONTINI, P. SPILA, *Una marginalità consapevole*, cit., p. 7.

⁴⁹ Lettera dt con firma autografa di M.T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI non datata [riconducibile al 1992], n. 2 fogli sciolti f/r, Parma, Fondazione Bernardo Bertolucci, Archivio Giuseppe Bertolucci (inventario in corso di lavorazione).

Giuseppe Bertolucci doveva essersi affezionato a quest'idea della «marginalità», con cui concludeva – almeno provvisoriamente – anche gli appunti per il suo intervento su *Maledetti vi amerò*. Riferito al lavoro creativo, il concetto poteva avere dei tratti analoghi a quelli che Roland Barthes, nei *Frammenti di un discorso amoroso*, attribuiva all'«INATTUALITÀ» e all'«INTRATTABILITÀ» in relazione all'amore. Così, Giuseppe ricopia di suo pugno una lunga citazione contenuta nel glossario di Barthes sotto la voce «AFFERMAZIONE»:

Il mondo pone ogni iniziativa di fronte a un'alternativa: quella della riuscita o del fallimento, della vittoria o della sconfitta. Io affermo un'altra logica: contraddittoriamente io sono al tempo stesso felice e infelice: per me “riuscire” o “fallire” hanno soltanto un significato contingente ed effimero. [...] Mi si dice: questa specie d'amore non dà frutti. Ma come poter valutare ciò che fruttifica? Perché ciò che dà frutto è un Bene? Perché durare è meglio che bruciare?⁵⁰

Colpisce il cortocircuito virtuoso (e «amoroso») che si crea tra il titolo del film di Giordana e la frase con cui Barthes definisce la voce «AFFERMAZIONE»: «Nonostante tutto, il soggetto amoroso afferma l'amore come *valore*».⁵¹ Si potrebbe dire che il legame tra Giuseppe Bertolucci e Marco Tullio Giordana replichi il funzionamento di una subordinata concessiva: è un confronto che non impedisce il realizzarsi di quanto affermano le rispettive frasi principali. Un'amicizia, la loro, insorta rapidamente («è il vantaggio che si danno tutte le persone che hanno fatto qualcosa che le rivela», commenta Giordana) in un pomeriggio romano di primavera, e che di fatto, tra accordi e disaccordi, non è mai finita.

«Le lettere d'amore non si scrivono a macchina» diceva Marco Tullio in una missiva all'amico, il quale non a caso aveva steso interamente a mano gli appassionati appunti su *Maledetti vi amerò*; «ma io – continuava – se non utilizzo Olivetti produco un disordine grafico che poi mi spaventa (ho una calligrafia che sembra un disegno di Michaux)».⁵² Senza dubbio Giuseppe l'avrà perdonato.

50 Si cita dal quaderno di G. BERTOLUCCI, riportando anche le poche varianti rispetto al testo originale in R. BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), tr. it. *Frammenti di un discorso amoroso* a cura di R. GUIDIERI, Torino, Einaudi, 2014, pp. 20-21. A proposito dell'«inattualità» che Bertolucci menziona senza sviluppare cfr. *ivi*, p. 192: «Come l'antico mistico, mal tollerato dalla società ecclesiale nella quale viveva, io, soggetto amoroso, non affronto né tantomeno contesto: semplicemente non dialogo [...] io sono solamente sospeso a *humanitas*, allontanato dalle cose umane con un tacito decreto d'insignificanza: io non faccio parte di nessun repertorio, nessun asilo mi accoglie».

51 *Ivi*, p. 20.

Appunti, quaderni e ritagli: il laboratorio nascosto di Federico De Roberto di Giorgia Sciuto e Mauro Distefano

INTRODUZIONE

Lo studio in archivio ha da sempre, nella storia degli studi archivistici e della filologia d'autore, costituito un punto fondamentale per la scoperta – o riscoperta – delle trame nascoste di un determinato autore.¹

Se da un lato alcuni documenti vengano considerati imprescindibili per la loro importanza – come ad esempio stesure precedenti di un'opera, variazioni di trama e una struttura embrionale di personaggi – in altri casi tali documenti vengono scartati o, semplicemente, declassificati dalla loro importanza perché ritenuti superflui, inutili e incapaci di fornire informazioni nuove.²

Uno dei tasselli importanti per tale ricerca è la possibilità di fruizione di questi luoghi: la difficoltà per alcuni di essi di venir setacciati e studiati è probabilmente uno dei problemi maggiori che inficia sullo studio dei documenti di archivi pubblici e privati.³

Nel caso degli autori Veristi, in particolare modo di Federico De Roberto, si denota un'intensa attività di ricerca sui materiali epistestuali, sugli scritti critici e da materiali nati dall'attività giornalistica dell'autore; specularmente, lo studio dei materiali d'archivio privati risulta essere contorta e lungi dall'essere ben delineata.⁴ Sebbene la maggior parte dei documenti presenti nella Società di Storia Patria della Sicilia Orientale di Catania,⁵ composti da documenti, fogli e semplici appunti dal carico certamente suggestivo, sono tuttora presenti all'interno del Fondo derobertiano privi di censimento.⁶

Procedendo sulla scia della “riscoperta”, sono stati analizzati – ove possibili per motivi sia materiali, di disponibilità e di comprensione – i vari docu-

52 Lettera dt con firma autografa di M. T. GIORDANA a G. BERTOLUCCI datata 21 agosto [1980], cit.

1 A. STUSSI, *Filologia d'autore*, in *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 291; G. PASQUALI, *Edizioni originali e varianti d'autore*, in *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Lettere, 1988, pp. 397-465; G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.

2 Si segnala l'interessante convegno annuale della MOD (Società italiana per lo studio della modernità letteraria) tenutosi a Torino il 12-14 giugno 2025 dal titolo *Una Mole di carta. Archivi, biblioteche e documenti della modernità letteraria* con focus proprio su questa materia.

3 S. INSERRA, *Memorie di carta. Archivi, biblioteche, documenti, libri e lettori dal nord al sud d'Italia*, Milano, Ledizioni, 2019.

menti presenti; si tratta di un nutritissimo corpo di appunti, di quaderni, di lettere e di semplici strisce annotate che rappresentano una parte parcellizzata della storia dell'autore, dei suoi studi e delle sue conoscenze.

Il seguente contributo si propone di analizzare e mostrare il contenuto di alcune buste conservate nel Fondo derobertiano presso la Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale.⁷ Tale analisi si inserisce in un più ampio intento di valorizzazione e rilettura critica dei materiali documentari legati alla figura di Federico De Roberto, la cui eredità letteraria e intellettuale risulta ancora oggi in parte inesplorata nei suoi aspetti più minuti e privati. Tra questi spiccano i materiali dedicati a Giacomo Leopardi, distribuiti in più buste e in differenti stadi redazionali, insieme ai fogli relativi al saggio *Leopardi e Flaubert* e al manoscritto sulla *Storia di Malta britannica*. A tali documenti si affiancano alcune carte riconducibili, con buona probabilità, a Federico De Roberto *senior*: fogli che rivelano un temperamento poetico significativo e contribuiscono a definire il contesto familiare e culturale dell'autore. Si segnala inoltre la presenza di materiali inerenti alla traslazione della salma di Vincenzo Bellini dalla Francia a Catania, testimonianza dell'interesse di De Roberto per la memoria storica e civile. Nel loro insieme, questi documenti costituiscono un *corpus* eterogeneo ma coerente, essenziale per comprendere nuovi aspetti della formazione e del pensiero dello scrittore.

L'esame dei documenti contenuti nelle buste prese in considerazione – corrispondenze, minute, abbozzi, appunti, e materiali di lavoro – mira a restituire un quadro più definito dei processi di elaborazione, delle relazioni culturali che emergono dalla pratica quotidiana dello scrittore. La ricerca, articolata nei capitoli che seguono prende in esame specifiche buste o un nucleo documentario omogeneo, mettendone in luce il contenuto, la datazione, la struttura interna e i possibili legami con opere ed eventi già noti.

-
- 4 Per la complessità dell'analisi filologica dei manoscritti firmati da G. Verga, nel 1987 F. Branciforti offriva un approfondimento dettagliato. Si consiglia il testo, insieme ad altri, per una panoramica generale sulla complessità dello studio filologico condotto per Verga e gli autori Veristi: F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, presentazione di G. Alfieri e C. Ricciardi, Novara, Interlinea, 2022; A. AMADURI, *L'officina dei Viceré, La genesi del romanzo attraverso l'epistolario di Federico De Roberto*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2017; A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Roma-Acireale, Bonanno, 2007; S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, Catania, Tringale, 1978; EAD, *Martoglio e De Roberto*, in *Nino Martoglio*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1985; V. BRANCATI, *De Roberto e dintorni*, a cura di R. VERDIRAME, Acireale, Tringale, 1988.
 - 5 R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Roma-Acireale, Bonanno, 2010.
 - 6 S. INSERRA, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2017.
 - 7 Per una ricerca dettagliata sulla piattaforma Manus. URL: <<https://manus.iccu.sbn.it/cerca-biblioteche/-/bib/fund/2373>>.

In tal senso, il lavoro intende offrire un contributo alla conoscenza non solo dell'autore, ma anche del contesto letterario e storico in cui egli operò, mostrando come i documenti d'archivio possano diventare strumento privilegiato di indagine critica e storiografica.

I

All'interno della busta n. 25⁸ del Fondo derobertiano, conservato presso la Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, è custodito un manoscritto di particolare interesse intitolato *Leopardi e Flaubert*. Il documento, composto da otto fogli di formato 205 x 135 mm, si presenta in discreto stato di conservazione, pur mostrando lievi segni di ossidazione della carta, indice del naturale processo di invecchiamento del supporto.

Il manoscritto appare redatto con mano sicura, ma con interventi di revisione che lasciano intuire una fase di elaborazione ancora non definitiva; per contenuto e impostazione, esso sembra costituire la base preparatoria del saggio omonimo pubblicato da Federico De Roberto il 22 agosto 1886 sul periodico *Fanfulla della domenica*, nel quale l'autore pone in confronto le figure e le poetiche di Giacomo Leopardi e Gustave Flaubert. La presenza di questo manoscritto nel fondo offre un prezioso indizio del Romanticismo che, in ottica derobertiana, non rappresenta un'epoca letteraria e culturale particolare; esso è piuttosto una tipologia atemporale, una «concezione di vita».⁹

Continuando sulla scia degli studi condotti da De Roberto su Leopardi, è sul medesimo autore che si concentra il contenuto della busta 29.¹⁰ All'interno di essa, si conservano diversi fogli scolti riconducibili allo studio che Federico De Roberto dedicò a Giacomo Leopardi.¹¹ Il manoscritto, composto da quarantuno fogli di formato 310 x 200 mm, si presenta in uno stato di conservazione complessivamente buono, pur mostrando una lieve ossidazione della carta, provvisto di numerazione manoscritta. L'analisi materiale del documento rivela una scrittura ordinata ma fittamente intervallata da correzioni, in particolare eseguite in lapis blu, e da integrazioni redazionali su inserti cartacei successivamente aggiunti.

8 Per l'esattezza si tratta dell'ottava carta della busta 25, >https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1383027?fondo_id_s=2373&page=3>.

9 F. DE ROBERTO, *Una pagina della storia d'amore*, Milano, Treves, 1898, cit., pp. 213-214; ID., *Leopardi e Flaubert*, in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C.A. MADRIGNANI, Milano, Mondadori, 1993, pp. 1589-1590; G. LOMBARDI, *Dai documenti umani alle novelle di guerra. La poetica delle contraddizioni in De Roberto novelliere*, Catania, Fondazione Verga – Euno Edizioni, 2018, pp. 57-58.

10 <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1383058?fondo_id_s=2373&page=3>.

11 N. BORSELLINO, *Introduzione* a F. DE ROBERTO, *Leopardi*, a cura di N. BORSELLINO, Roma, Lucarini, 1987, pp. 1-12.

Si notano come titoli incipitari *L'indole* seguito da un secondo titolo *Il sentimento poetico*; mentre il titolo *Saggio su Leopardi* è desunto dall'indicazione riportata sulla busta, suggerisce che si tratti di un nucleo di lavoro preparatorio o di una fase intermedia del progetto critico leopardiano che De Roberto andava sviluppando in quegli anni.¹² L'ampiezza del materiale e la presenza di stratificazioni testuali – correzioni, aggiunte e sottolineature in lapis nero, mentre le cancellature, per ampi blocchi, in lapis blu – indicano una riflessione articolata e progressiva, in cui l'autore sembra procedere per nuclei tematici e argomentativi successivi mostrando l'interesse dell'autore catanese per il recanatese.¹³

Il testo nel primo foglio recita:

Bambino di quattro anni e mezzo, dinnanzi al cadavere di un fratellino, Giacomo Leopardi scoppiò in un pianto così diretto che il padre ne fu meravigliato ad essere questo sentimento in un suo diario. La prima volta che lo condussero in teatro, alle prime battute del melodramma il fanciullo provò tale commozione da perdere i sensi e cadere. Tutti gli affetti furono in lui, sin dall'inizio, della sua vita [...]; le finte battaglie dovevano [parole di difficile comprensione]; ai fratellini ed ai compagni toccava trascinarlo trionfalmente.

Il testo prosegue elogiando le doti di Leopardi nel ricordare le persone da un semplice sguardo al viso e di come fosse “glorioso” sin da giovane.

La sintassi risulta essere serrata, quasi apodittica; si nota la presenza di varie macchie che hanno minato la comprensione di alcuni termini, unite alla diffusa presenza di segni quali « » per pensieri e brevissimi dialoghi.

Ampie porzioni di testo sono state cancellate con lapis blu, altrettante in nero; ai bordi di molte pagine De Roberto ha apportato delle aggiunte minime, preferendo l'eliminazione di varie parti in tutto il testo in maniera vistosa.

Assai curioso e singolare il contenuto della busta 44:¹⁴ apparentemente una raccolta di fogli numerati con abbondanti cancellature e cassature trattandosi

12 Si tratta del saggio F. DE ROBERTO, *Leopardi*, Milano, Treves, 1898.

13 Dell'interesse mostrato da De Roberto verso Leopardi si segnalano importanti studi quali A. DI GRADO, *Federico De Roberto e la “scuola antropologica”*. *Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron, 1982; G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Federico De Roberto studioso di Leopardi*, in ID., *Tra Ottocento e Novecento*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1974; M. GUGLIELMINETTI, *La rosa e l'asfodelo (note sul Leopardi di De Roberto)* in *Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Palermo, Palumbo 1984, pp. 5-11.

14 <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1482003?fondo_id_s=2373&page=5>.

in realtà in quella che sembra una vera e propria stesura alternativa del già citato *L'indole e Il sentimento poetico*.

Questi ultimi titoli sono presenti nel primo foglio come nella prima redazione descritta poc'anzi, mostrano però un contenuto assai diverso da quanto precedentemente citato:

Bambino di tre o quattro anni e mezzo, Giacomo Leopardi stava dietro alle persone perché gli raccontassero favole, «e mi ricordo anche io», scrisse egli stesso, «che in pure maggiore età ero innamorato dei racconti e del manifestarsi che si percepisce all'udito o colla lettura». Ad otto anni, per divertire i suoi fratellini, non ripeteva soltanto le fiabe udite, ma raccontava per conto suo novelle e racconti, alcuni dei quali duravano più giorni, come romanzi.

È evidente la diversa materia contenuta nelle due buste seppur recanti medesimi titoli, altresì appare diversa l'intera materia della raccolta di fogli sciolti i quali, anch'essi, presentano numerosissimi rifacimenti, cancellature in lapis blu, cassature e sporadiche striscette di carta che ampliano le correzioni poste ai margini dei fogli.

Il confronto tra i materiali conservati nelle buste n. 29 e n. 44 del Fondo derobertiano, offre un quadro di notevole interesse per la comprensione dell'evoluzione del pensiero critico dell'autore. Sebbene non sia stato possibile effettuare un riscontro integrale tra i due nuclei documentari per ragioni oggettive di consultazione, la suggestione che emana da tali reperti manoscritti risulta di grande valore, poiché consente di intravedere le linee di continuità e di approfondimento che caratterizzano la riflessione derobertiana su Leopardi.

Proseguendo con la descrizione delle buste del fondo, all'interno della busta 30 del Fondo derobertiano conservato presso la Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale si trova un insieme di fogli d'appunti contenente la *Storia di Malta britannica*.¹⁵ Si tratta di un documento di particolare rilievo, poiché testimonia l'interesse di Federico De Roberto per tematiche storiche e geopolitiche legate al contesto mediterraneo e alla presenza coloniale britannica.¹⁶ Il manoscritto presenta una scrittura ordinata ma densamente intervallata da correzioni, aggiunte e varianti redazionali eseguite sia a inchiostro sia a lapis, segno evidente di un lavoro *in fieri* e di una riflessione autoriale protratta nel tempo. La struttura del quaderno appare accuratamente organizzata in capitoli,

15 Per una ricerca dettagliata sulla piattaforma Manus: <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1383063?fondo_id_s=2373&page=3>.

16 A. AMADURI, *Geografia, esplorazioni e società nel De Roberto giornalista*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. CAMPANA e F. GIUNTA, Roma, Adi Editore, 2020, pp. 1-11.

ai quali si affiancano fogli sciolti di appunti, verosimilmente concepiti come materiali preparatori o come integrazioni successive al testo principale.

Dal punto di vista materiale, il documento si conserva complessivamente in un buono stato, pur mostrando tracce di una leggera ossidazione della carta e la presenza di macchie brune, probabilmente dovute alle condizioni di conservazione o alla qualità del supporto cartaceo originario. Tali elementi, pur non compromettendo la leggibilità, costituiscono indizi preziosi per una datazione approssimativa e per la ricostruzione delle vicende conservative del fondo.¹⁷

II¹⁸

Rivolgendo l'attenzione su un eventuale vocazione poetica da parte di Federico De Roberto *senior*, si evidenziano in particolare alcuni documenti manoscritti contenuti nelle buste 24 e 40 del Fondo. Il primo di essi è un quadernetto rilegato con fogli a righe delle dimensioni di 194x144 mm, conservato nella busta 24 e contenente appunti di vario tipo, vergati da diverse mani.¹⁹ La prima carta, scritta solo sul *recto*, è intitolata *Sonetto a rime diseguate*, nonostante non riporti alcun componimento poetico ma la bozza di una lettera indirizzata a Edoardo Sonzogno, direttore de *Il Tesoro delle famiglie*,²⁰ datata a Catania il 20 novembre 1868 e firmata da un tale Felice de Rota:

Nel N° 36, anno 3, del suo bel giornale *Tesoro delle Famiglie* è proposto un sonetto a rime diseguate. Le se ne fa tenere uno, nel contro foglio, per quel che potrà valere nella sua tenuità, e si prega, in caso di pubblicazione, serbare le iniziali che sono in fine del sonetto stesso. Ove occorra riscontro, dirigasi al sottoscritto, qui in Catania “ferma in posta”.²¹

L'autore della missiva fa riferimento ad un “sonetto a rime diseguate”, presente nel “contro foglio” della lettera inviata all'editore e da attribuire, in caso di pubblicazione, ad una sigla posta a seguito del componimento. Fatto curio-

17 Si vedano F. DE ROBERTO, *Come Malta divenne inglese*, a cura di G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, Catania, C.U.E.C.M., 1992 e il già citato R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*.

18 Per un'analisi più approfondita, si rimanda alla tesi di laurea magistrale di G. SCIUTO, *Il giovane De Roberto e i viaggi esplorativi e commerciali*, Catania, Università degli Studi di Catania, 2023, pp. 12-17.

19 SOCIETÀ DI STORIA PATRIA PER LA SICILIA ORIENTALE, *Fondo Federico De Roberto*, busta 24, d'ora in avanti in sigla SSPSO; per Manus <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1473607?fondoid_s=2373&page=2>.

20 Si tratta di un periodico bimestrale, edito tra il 1868 e il 1907, destinato ad un pubblico prevalentemente femminile.

21 SSPSO, *Fondo Federico De Roberto*, busta 24, appendice a p. 241.

so è che sotto la firma “Felice De Rota” sia stato aggiunto, verosimilmente in seguito e da un’altra mano, il nome “Federico De Roberto” tra parentesi quadre.

Il quaderno, il quale risulta essere mutilo in alcuni punti, come dimostrato da svariati frammenti di carta presenti nelle cuciture, contiene alcuni fogli di appunti di diverse mani. Tra questi la traduzione, datata maggio 1878, di un articolo del 1823 di Victor Hugo su Voltaire e alcune notazioni riguardo “Comunicazioni Scientifiche e Letterarie” dello stesso anno. Dal verso della sesta carta al verso della nona, l’orientamento di scrittura risulta essere capovolto e contiene probabilmente alcuni appunti risalenti al periodo in cui De Roberto *junior* ricopre il ruolo di bibliotecario alla Biblioteca Civica di Catania dal 1885 e il 1898.²²

Inoltre, sono presenti anche alcuni fogli sciolti di identiche dimensioni, forse appartenenti in un primo tempo al quaderno, come dimostrerebbero la presenza delle righe e le cuciture a margine. Oltre a tre carte di appunti sulla spedizione in Sicilia del 1860, ne rimangono alcune su cui è necessario soffermarsi. Una di esse, scritta solo sul recto, presenta un componimento con il titolo *Sonetto* – apparentemente steso dalla stessa mano del *Sonetto a rime diseguate* – firmato con le iniziali “F.d.R.”, corrispondenti al mittente della bozza della lettera contenuta nella prima carta, Felice de Rota, e al nome aggiunto il seguito, Federico De Roberto. Non è assurdo, dunque, ipotizzare che la carta sciolta fosse in passato posta in seguito alla prima e che il sonetto a cui si fa riferimento nella bozza di lettera sia proprio questo, di fatto corredato dall’indicazione della sigla preannunciata nella missiva. Oltretutto, considerata la data, ovvero il 1868, anno in cui Federico *junior* era appena un bambino, è verosimile che il componimento sia stato prodotto proprio da Federico *senior* e che il nome Felice de Rota non sia altro che uno pseudonimo letterario, come proverebbe la coincidenza delle iniziali. Il testo del componimento è il seguente:

Qual mai Nume infernal darà l’inchiostro.
Se Pluto non ne porge una bottiglia.
A scriver l’esterminio di quel mostro
Ch’è fine di Borbonica famiglia?

Fuggi l’Ispano suol, e Gigi nostro
Sabella accolse, e inumidi le ciglia;
Però non seppe che additarle un chiostro
Ancora di salvezza al para-piglia

Purché Claret e Marfori sian con me,

22 S. INSERRA, *Biblioteche e bibliotecari a Catania tra XIX e XX secolo*, Acireale-Roma, Boinanno, 2012, pp. 77-88.

Vada al chiostro Patrocinio, e basta ciò!
Pensò la rea, e s'allietò con sé.

Al bene che la rivolta si donò
Redimesti, Spagna, il nero anto-da-fé:
Tuo brandò il colse, e capitombolò.²³

Della stessa mano appare anche il recto di un'altra carta sciolta, che conserva un ulteriore componimento in quattro strofe da quattro versi di metro vario (nella prima e nella terza strofa si alternano ottonari e settenari, nella seconda e nella quarta, invece, settenari e senari), intitolato *Brindisi*, firmato semplicemente con "F" e di cui si riporta il testo:

Signori i lieti calici
Colmiam dei varî vini
Per far concordi un brindisi
Al Consigliere Maini

E poi che i detti vini
al numero son di tre
Gridiam di tutto cuore
Viva Vittorio Re.

E pur del lieto brindisi
Umili offriamo un fiore
Alla salute prospera
Delle gentil Signore

Confesso: dir di meglio
La musa mia non sa:
Vivi il Prefetto Veglio
E questa società.²⁴

Nell'ultimo foglio slegato vi è un altro sonetto,²⁵ probabilmente scritto o ricopiato da un'altra mano in inchiostro blu e firmato ancora una volta con la sigla "F.d.R":

23 SSPSO *Fondo Federico De Roberto*, busta 24, appendice a p. 247.

24 *Ibidem*. <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1655940?fondo_id_s=2373&page=2>.

25 <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1655947?fondo_id_s=2373&page=2>.

Nell'ostriche o' Peppino che mi dasti
Dono io m'ebbi ben gradito assai
Che di Napoli mio che pur tu amasti
Dolcemente con esse rammenta

Accetta pur... ma che bonora dico
Che affastello in questi versi io mai
Vate non son ne piu mi o' l'estro amico
Che un di mi fe strombettare guai

Che dunque ti dirò meglio saria
Che tu comprenda e io zittisca ormai
E stringendoti la man men vada via

Ma no che qualche cosa ascolterai
Leggila nel mio cor e l'alma mia
Quanto grata a te sia apprenderei.²⁶

Nella busta 24 è inoltre conservata un'ulteriore carta scritta sia sul *recto*, contenente un *Sonetto per l'onomastico di Carolina Asmundo* e datata 4 ottobre 1869, che sul *verso*, risalente a «l'anno dopo, 1869».²⁷ Entrambe le facciate vengono firmate da «l'affettuosissimo cognato Federico». Il foglio, il quale verosimilmente non è altro che una copia di bozza, come mostrerebbero le prove di penna sul recto in fondo a sinistra, attribuirebbe anche in questo caso i componimenti alla penna di De Roberto *senior*. I versi poetici dedicati a Carolina, la sorella di Marianna Asmundo recitano così:

Alma gentil, diletta Carolina,
Oggi ch'è il giorno al nome tuo sagrato,
Un fiore t'offro dal mio cor sbucciato
Ed in versi, e quai versi, oh te meschina!

Odo irrompere già la tua vocina
“Questo, fra gli altri guai, m'è capitato!”
Ma tanto ardir mi avrai tu perdonato;
chè, sta zitta, ora il bello s'avvicina.

26 *Ibidem*. appendice a p. 248. Sono state omesse nella trascrizione alcune cancellazioni e correzioni.

27 <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1655949?fondoid_s=2373&page=3>; R. CASTELLI, *Il cannocchiale di Federico: De Roberto e il padre in un inedito progetto narrativo*, in *La Letteratura la Storia il Romanzo*, a cura di M. TROPEA, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 1998, p. 160.

Il Ciel ti scansi da [Salvin] da cane,
E dalla madre tua quando merendi
O per balli progetta cose strane!

Ché se, mai sempre al ben, tuo cuore accendi,
Lungamente ti serbi a virtù sane
Ed a noi, che felici ognor tu rendi.²⁸

E ancora, sul *verso*:

Alla gentilissima
Signorina Carolina Asmundo
in cambio di promesso sonetto
pel suo di onomastico 4 Novembre 1869.

Pel sonetto che imperfetto
Molto, o cara, risultò
Il Poeta, poveretto,
ciocolatte ti donò:
Del sonetto più diletto
certo il dolce ti recò.²⁹

Tra le numerose carte presenti nella busta 40 del Fondo, alcune di esse potrebbero costituire una sorta di “sottocategoria” di documenti scritti o appartenenti a Federico *senior*. Ciò è ipotizzabile grazie alla presenza di una busta da lettere – strappata in diversi punti – delle dimensioni di 170 x 219 mm, recante la dicitura “il babbo” scritta con una matita blu,³⁰ accanto ad una serie di appunti vergati in inchiostro nero, la quale verosimilmente conteneva parte della documentazione a lui appartenente.

In particolare, è di grande interesse il bifoglio,³¹ di dimensioni 210 x 134 mm, datato a Catania il 26 novembre 1868 e contenente sul *recto* della prima carta la minuta della lettera ricopiata nel quaderno contenuto nella busta 24, destinata a Sonzogno, mentre nel *recto* della seconda carta – e dunque nel “contro foglio” – il “sonetto a rime diseguate”, firmato da F.d.R. Le due redazioni della lettera risultano identiche se non per l’esclusiva presenza della firma “Felice de Rota” (non viene dunque aggiunto il nome reale) e per la denominazione della rivista, in questo caso menzionata come «Tesoro *per* le Famiglie». Lo stesso vale per il sonetto, il quale si differenzia solo per l’uso dell’in-

28 *Ibidem*. appendice a p. 250.

29 *Ibidem*. appendice a p. 251.

30 SSPSO, *Fondo Federico De Roberto*, busta 40, appendice a p. 252.

31 *Ibidem*. appendice a pp. 253-254.

terpunzione nei primi due versi della prima quartina. Tuttavia, non è chiaro quale delle due versioni sia copia dell'altra o se si tratti della stessa mano.

Ancora, vi è il già citato biglietto,³² inviato a De Roberto padre, il quale presenta sulla parte esterna, il nome del destinatario: «All'Onorevole e distinto Cav.re Sig. Federico de Roberto Maggior comandante la Piazza in Matera». Sul verso appare vergato, con tratto piuttosto veloce e sbrigativo, uno dei componimenti poetici presenti nella busta 24, nello specifico quello che nei fogli sciolti è intitolato *Brindisi*. Non è chiaro quale fosse l'obiettivo dell'autore del biglietto: se rendere omaggio al comandante riportando uno dei suoi componimenti, o al contrario donarne uno dei propri, ricopiato successivamente all'interno del quaderno.

Il documento presenta sul *recto* della prima pagina il titolo "Riassunto delle principali regole grammaticali francesi. Riunite per principianti da F. d. R".

In conclusione, nonostante non sia possibile dimostrare che la grafia dei sonetti sia effettivamente quella di Federico De Roberto *senior*, i componimenti sono con gran probabilità a lui attribuibili grazie alla data e all'utilizzo della ricorrente sigla F.d.R.

III

Potrebbero essere sfuggite agli studiosi due pubblicazioni sui numeri del 1° gennaio 1889³³ e del 19 ottobre 1890³⁴ della rivista settimanale *Fortunio: Cronaca Illustrata della Domenica*, diretta da Scialoja ed edita a Napoli.

L'articolo del gennaio dell'89 non è altro che l'estratto di una novella intitolata *Quesiti*, pubblicata per intero, in una diversa redazione,³⁵ nel numero del 27 luglio dello stesso anno nella rivista *Vita Nuova: periodico settimanale di letteratura, d'arte e di filosofia*,³⁶ e poi confluita nella raccolta *L'Albero della Scienza*, pubblicata in tre diverse edizioni nel 1890, nel 1900 e nel 1911.³⁷

32 *Ibidem.* appendice a p. 255. Carta in cattive condizioni con tracce di nastro adesivo lungo una delle pieghe del supporto scrittoio.

33 F. DE ROBERTO, *Quesiti*, in *Fortunio, Cronaca Illustrata della Domenica*, II, 51, Napoli, 1 gennaio 1890.

34 F. DE ROBERTO, *Le stagioni*, in *Fortunio, Cronaca Illustrata della Domenica*, III, 41, Napoli, 19 ottobre 1890. Il periodico è stato trovato durante le ricerche di archivio nella busta 48 del Fondo De Roberto presso la Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale. Inoltre, l'articolo pubblicato sul *Fanfulla della Domenica* viene ritrovato in una bozza di stampa nella busta 26 del Fondo De Roberto conservato alla Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale. È verosimile identificare la mano di Fe Roberto in quella che ha posto la cartulazione in lapis blu nel margine superiore destro delle carte. Non presente nella cronologia de *Il punto su Federico De Roberto*.

35 Non si ha ancora avuto modo di confrontare queste redazioni con l'edizione de *L'Albero della Scienza* del 1890.

36 Rivista edita a Firenze tra il 1889 e il 1900.

37 R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto*, cit., p. 85.

La genesi della collaborazione con Fortunio è da individuare nella lettera inviata da Scaligner a De Roberto il 13 dicembre del 1889, conservata assieme all'intera corrispondenza presso la Biblioteca Regionale Universitaria di Catania:

Solamente, perché il ritardo sia in parte giustificato e il Fortunio, arrivando ultimo, faccia qualcosa di più, io desidero pubblicare con l'articolo, il suo ritratto. Abbia quindi la cortesia di farmi tenere la sua fotografia e io sarò lieto aggiungerla a quella del [illeggibile], del d'Annunzio, del de [illeggibile] e degli altri, nella galleria del Fortunio.

Intanto, in prova ch'Ella non è in collera con me, io le chiedo un brevissimo scritto, sì anche un pensiero, da pubblicarsi nel Numero Strenna che farò per Natale. Tengo assai che la sua firma figure in sul numero speciale e perciò ardisco importunarla, pur sapendone tanto poco meritare.³⁸

Oltre alla promessa di un articolo dedicato all'autore nella galleria della rivista assieme ad un suo ritratto, il direttore richiede uno scritto da pubblicare nel numero speciale natalizio. Pochi mesi dopo, nella missiva del 9 febbraio 1890, la questione dell'articolo sull'autore viene nuovamente affrontata:

Io debbo vivamente ringraziarla della squisita cortesia avuta verso il Fortunio, al quale ha voluto dedicare un brano tanto simpatico della sua prosa squisita. Mi auguro che sia rimasto contento del Numero Strenna del posto assegnato al suo scritto, e spero che vorrà ricordarsi del mio giornale, anche senza altre richieste, che potrebbero esser noiose, e senza la ricorrenza di date solenni. Causa la mancanza completa di operai zincografi [...] ho dovuto spedire il suo ritratto a Milano per l'esecuzione in zinco. Appena mi perverrà, sarà pubblicato.³⁹

Effettivamente, l'estratto di *Quesiti* risulta pubblicato sul numero strenna natalizio della rivista. Tuttavia, per motivi tecnici l'articolo dedicato a De Roberto viene rimandato, non essendo ancora pronto il suo ritratto.

La seconda pubblicazione dell'ottobre 1890 consiste nella novella *Le stagioni*, già uscita sul numero del 15 settembre 1889 del Fanfulla della Domenica in una diversa redazione,⁴⁰ poi confluita anche in questo caso, in un'ulterio-

38 Biblioteca Regionale Universitaria, *Epistolario De Roberto, 018.017. U.Ms.EDR., Riviste. Fortunio*, epistola 2, d'ora in poi BRU.

39 BiRU, *Epistolario De Roberto, 018.017. U.Ms.EDR., Riviste. Fortunio*, epistola 3.

40 Si tratta di una differenza di circa ventisette termini.

re redazione, ne *L'Albero della Scienza*.⁴¹ In nota alla novella appare questo trafiletto:

Federigo del Roberto, il fine artista, che rimette in onore presso di noi, e vigorosamente lo porta nel romanzo e nella novella, il metodo psicologico del Bourget, pubblicherà tra giorni due importanti volumi, presso la Casa editrice Galli. I due volumi han per titolo *Processi verbali* e *L'albero della scienza*, e son preziosa riprova del sottile ingegno e del delicato gusto di arte del giovane per quanto colto scrittore siciliano.

A Fortunio – a cui tornano gradite assai tali preferenze degli editori – è dato pubblicare con anticipazione un brano di uno di quei volumi e lo fa lieto del plauso onde i lettori accolgono ogni saggio della sua vigile sollecitudine.

La missiva che rende nota la pubblicazione dell'articolo è datata 21 ottobre 1890:

Felicitazioni sincerissime per le importanti pubblicazioni. Gli editori Chiesa e Guindani mi ha permesso riprodurre una novella; deve perciò a *Le stagioni* l'ultimo successo il mio Fortunio.

Al più presto pubblicherò l'articolo di cui le son debitore e il ritratto che è pronto da un pezzo.⁴²

Oltre all'ulteriore procrastinazione dell'articolo promesso, Scalinger fa riferimento all'uscita in volumi de *L'Albero della Scienza* e de *I Processi Verbali*, pubblicati dalla casa editrice Galli. La corrispondenza con l'editore, e in particolare con Carlo Chiesa, custodita sempre alla Biblioteca Regionale, mostra che nei giorni precedenti l'attività pubblicistica per i nuovi scritti era già stata avviata. Infatti, il 13 ottobre Chiesa scrive:

41 In realtà appare come una redazione molto simile con appena 5 termini di differenza.

42 BRU, *Epistolario De Roberto, 018.017. U.Ms.EDR., Riviste. Fortunio*, epistola 4. Nella scheda di registrazione su Manus online è datata erroneamente 21 ottobre 1896. Parte della lettera è stata pubblicata negli annali n° 11 e 12 della Fondazione Verga nel saggio *Il canzoniere apocrifo di Ermanno Raeli* di Branciforti a pp. 21-22 nella nota 32. Nonostante la missiva renda nota l'esistenza di un'ulteriore pubblicazione della novella *Le stagioni* sul Fortunio non viene indicato il numero nello specifico, limitandosi a riportare quello del Fanfulla della Domenica, in precedenza citato.

Ho bisogno ch'Ella mi usi la gentilezza di sapermi dire a quali pubblicitisti diede i due libri: *Processi Verbali* e *Albero della Scienza*, per non fare dei doppi. Da tempo non ho notizie sue.⁴³

Ma non risulta essere l'unica missiva spedita in quella data:

Coll'istesso corriere di questa Le spedisco 15 copertine e se ne desidera ancora voglia dirlo. Il libro esce dopodomani nelle vetrine dei librai, ma la pubblicità è già incominciata. La terrò informata di tutto e di quel poco che saprò fare io e del molto che, spero, faranno gli altri.⁴⁴

Un ulteriore sollecito arriverà pochi giorni dopo, il 16 ottobre:

I nomi, i nomi, i nomi, mio gentilissimo Signor De Roberto. Ora Ella fa com'io facevo quando mi trovavi in Svizzera e me ne consolo. Non vorrei, capisce, fare dei doppi. Me La raccomando, adunque. E a Berlino? Ci pensa Lei a Berlino?⁴⁵

Nella lettera del 17 emergono alcuni nomi tra i contatti della casa editrice:

A [Canti], Scialinga e [Avancini] avevo già fatto avere tutto: di Fleres, [Cimbali], Butti e [Gabreli]⁴⁶ non conosco l'abitazione e mando quindi a Lei le copie. Va bene così? Pel resto ci ho pensato.⁴⁷

L'accordo tra Scialinga e la casa editrice Galli, dunque, fa parte della campagna pubblicitaria delle nuove pubblicazioni di De Roberto. L'intento pubblicitario appare anche sul numero del 30 novembre 1890 del *Fortunio* in cui, nella sezione "Schegge", si fa riferimento a un soggiorno a Napoli dell'autore e alle sue recenti pubblicazioni:

Gli altri hanno appresa con compiacenza che tra gli ospiti bene accetti è stato un artista tanto squisito e promettente che fa molto

43 BRU, *Epistolario De Roberto*, 006.001.U.Ms.EDR.Ed. Galli, Epistola 60.

44 BRU, *Epistolario De Roberto*, 006.001.U.Ms.EDR.Ed. Galli, Epistola 61.

45 BRU, *Epistolario De Roberto*, 006.001.U.Ms.EDR.Ed. Galli, Epistola 62.

46 Si tratta, con molta probabilità, dei direttori di alcune riviste particolarmente note in quegli anni che non è stato possibile identificare.

47 BRU, *Epistolario De Roberto*, 006.001.U.Ms.EDR.Ed. Galli, Epistola 63.

parlar di sé, ora specialmente in cui *Processi verbali* e *L'albero della scienza* procurano a lui le più deferenti critiche e i più simpatici apprezzamenti.⁴⁸

Infine, l'articolo promesso a De Roberto verrà pubblicato sul numero del 29 gennaio 1891⁴⁹ tra la galleria degli autori del *Fortunio* e firmato da Vittorio Pica, citato tra gli amici dell'autore anche sul numero del 30 novembre.

Nella medesima busta, dunque la numero 48, è conservato un dattiloscritto consistente in una carta intitolato *Sulla morte di Vincenzo Bellini*, firmato da Carlo Moncada.⁵⁰ È stata aggiunta a mano sul verso la nota “Allegate 3 fotografie: la tomba di Bellini al Père-Lachaise, casa ove Bellini morì, ritratto di B. [Bellini] con una stampa dell'epoca”. È possibile supporre che il documento sia stato tenuto in considerazione da Federico De Roberto per il *reportage* *Le feste belliniane*, pubblicato il 15 ottobre del 1876, su *L'Illustrazione Italiana*⁵¹ in occasione del trasporto delle ceneri del celebre compositore catanese Vincenzo Bellini dal cimitero monumentale di Père-Lachaise a Parigi presso il Duomo di Catania.

Da un mese Catania è in uno stato anormale, ognuno si sente in dovere di adoperarsi per ricevere degnamente il grande concittadino, e tutti si sono adoperati tanto che per la ristrettezza del tempo si sono fatti miracoli. Il 21 era tutto pronto.⁵²

In realtà, infatti, la preparazione linguistico-stilistica di De Roberto – trattandosi l'articolo di esordio – era totalmente differente: essendosi iscritto ad un istituto tecnico, lo studio degli autori classici non era approfondito come quello degli altri giovani di condizione agiata della sua età. Di impostazione

48 Fortunio, *Cronaca Illustrata della Domenica*, III, 47, Napoli, 30 novembre 1890.

49 V. PICA, *La galleria di Fortunio. Federigo De Roberto*, in *Fortunio, Cronaca Illustrata della Domenica*, IV, 4, Napoli, 29 gennaio 1891.

50 Di difficile e fumosa comprensione l'identità di Carlo Moncada. Non sono attestate altre occorrenze del medesimo nome in buste; si potrebbe ipotizzare a un giornalista/amico di F. d. R., ma il nome Moncada – molto presente nel territorio catanese – acuisce ulteriormente l'identificazione. Per la valenza dei Moncada in Sicilia si rimanda a: S. LAUDANI, *Lo stato del Principe. I Moncada e i loro territori*, Caltanissetta, Sciascia, 2008; L. SCALISI, *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2006.

51 Si tratta del periodico settimanale della casa editrice Treves, con sede a Milano, edito tra il 1873 e il 1962. Si ritiene si tratta dell'articolo d'esordio del De Roberto giornalista alla giovane età di quindici anni.

52 F. DE ROBERTO, *Le feste belliniane*, in *L'Illustrazione Italiana*, III, 1876, n. 51, 15 ottobre 1876 in BiASA, *periodici italiani digitalizzati*, p. 311, consultato il 29/09/2025, <http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1875-1876&id_immagine=15068631&id_periodico=5480&id_testata=1>.

scientifico e spartano è dunque lo stile del *reportage* derobertiano: la sobrietà dell'espressione sarebbe infatti «effetto di un rigore e di uno scrupolo referenziale desunti dalla consuetudine con le dimostrazioni geometriche, con le descrizioni tecnologiche, con le registrazioni delle scienze naturali».⁵³

Il domani, alle ore 10 e ½, le reliquie di Bellini furono solennemente consegnate al Sindaco e alla Giunta municipale.

Tutte le deputazioni delle associazioni cittadine, nazionali ed estere; le rappresentanze dei corpi scientifici ed artistici; [...], ecc. ecc., si adunarono alle 11 e ½ al Palazzo di Città. Il professore Ardizzoni lesse un discorso che fu applauditissimo.

Alle 3 tutte le deputazioni e rappresentanze, la milizia l'ufficialità dell'esercito, lo stato maggiore delle navi il *Guiscardo* e il *Messaggiere* arrivarono alla piazza de Borgo, a cui fu dato il nome di Piazza Bellini. Alle 3 e ¾ un sarcofago di ebano con lavori in argento fu posto sopra un carro a tre ordini. Il primo era una specie di grande biga, sostenuta da quattro ruote eguali. Sul basamento davanti era posta la statua della Melodia, di dietro un trofeo di bandiere delle nazioni e città ove il Bellini colse gli allori. Dal primo basamento si elevava il secondo ordine coperto da una coltre di velluto nero con il nome di Bellini ricamato in argento. La coltre era sostenuta da festoni appesi ai colli di quattro cigni, posti agli angoli superiori del secondo basamento. Il terzo ordine era composto di dieci cariatidi rappresentanti gli spartiti di Bellini e sostenenti una barella su cui era il sarcofago.⁵⁴

Si deve dunque dedurre che lo stile si giovanile, ma volutamente sobrio e omogeneo, non sia tanto rappresentativo della lingua della scrittura di quegli anni, bensì una caratteristica tipica della prosa scientifica. Di fatto, simile era la prosa del vulcanologo Carlo Gemmellaro, a cui sarà successivamente intitolata la Regia Scuola Tecnica di Catania.⁵⁵

CONCLUSIONI

L'analisi dei materiali documentari privati di Federico De Roberto ha confermato l'importanza di questi reperti nel ricostruire non solo la genesi dell'autore, ma anche il contesto familiare e culturale in cui maturò la sua formazione intellettuale. La consultazione delle buste, dei quaderni e dei fogli sciolti

53 G. MAFFEI, *La prima formazione di Federico De Roberto: la questione della lingua e le risorse della scienza*, in *Critica letteraria*, 2, 2017, cit., p. 291.

54 F. DE ROBERTO, *Le feste belliniane*, cit., p. 314, consultato il 29/01/2023.

55 G. MAFFEI, *La prima formazione di Federico De Roberto: la questione della lingua e le risorse della scienza*, cit., p. 293.

ha evidenziato quanto la frammentarietà e la dispersione dei documenti possano rappresentare un limite oggettivo alla ricostruzione completa delle vicende testuali e biografiche. Tuttavia, è proprio questa difficoltà di censimento e catalogazione a rendere ancora più prezioso il lavoro filologico: ogni appunto, correzione o sonetto, anche se isolato o incompleto, offre una suggestione potente e contribuisce a delineare un quadro più vivido e complesso della figura di De Roberto.

In conclusione, il Fondo derobertiano non si limita a essere un semplice deposito di carte, ma diventa uno spazio di osservazione privilegiato per comprendere il laboratorio creativo di un autore *in fieri*, le relazioni tra le generazioni e la formazione di una sensibilità letteraria che spazia dalla prosa alla poesia. La ricchezza e la varietà dei materiali documentari, pur nella loro difficoltà di lettura e catalogazione, testimoniano la vitalità della ricerca archivistica e offrono strumenti imprescindibili per approfondire la figura letteraria di Federico De Roberto.

BIBLIOGRAFIA

- A. AMADURI, *Geografia, esplorazioni e società nel De Roberto giornalista*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. CAMPANA e F. GIUNTA, Roma, Adi Editore, 2020, pp. 1-11.
- N. BORSELLINO, *Introduzione a F. DE ROBERTO, Leopardi*, a cura di N. Borsellino, Roma, Lucarini, 1987.
- V. BRANCATI, *De Roberto e dintorni*, a cura di R. Verdirame, Acireale, Tringale, 1988.
- F. BRANCIFORTI, *Lo scrittoio del verista*, presentazione di G. Alfieri e C. Ricciardi, Novara, Interlinea, 2022.
- R. CASTELLI, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Roma-Acireale, Bonanno, 2010.
- G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, Torino, Einaudi, 1974.
- F. DE ROBERTO, *Come Malta divenne inglese*, a cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri, Catania, C.U.E.C.M., 1992.
- A DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Roma-Acireale, Bonanno, 2007.
- EAD., *La biblioteca di Federico De Roberto*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2017.
- EAD., *L'officina dei Viceré, La genesi del romanzo attraverso l'epistolario di Federico De Roberto*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2017.
- EAD., *Martoglio e De Roberto*, in *Nino Martoglio*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1985.
- EAD., *Memorie di carta. Archivi, biblioteche, documenti, libri e lettori dal nord al sud d'Italia*, Milano, Ledizioni, 2019.
- G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Federico De Roberto studioso di Leopardi*, in ID., *Tra Ottocento e Novecento*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1974.
- M GUGLIELMINETTI, *La rosa e l'asfodelo (note sul Leopardi di De Roberto) in Federico De Roberto*, Atti del convegno nazionale (Zafferana Etnea, 23-25 ottobre 1981), a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo 1984, pp. 5-11.

- ID., *Federico De Roberto e la "scuola antropologica". Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron, 1982.
- ID., *Il cannocchiale di Federico: De Roberto e il padre in un inedito progetto narrativo*, in *La Letteratura la Storia il Romanzo*, a cura di M. Tropea, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 1998.
- ID., *Le feste belliniane*, in *L'Illustrazione Italiana*, III, 1876, n. 51, 15 ottobre 1876.
- ID., *Leopardi e Flaubert*, in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di Carlo A. Madrignani, Milano, Mondadori, 1993, pp. 1589-1590.
- ID., *Le stagioni* in Fortunio, *Cronaca Illustrata della Domenica*, III, 41, Napoli, 19 ottobre 1890.
- ID., *Quesiti* in Fortunio, *Cronaca Illustrata della Domenica*, II, 51, Napoli, 1 gennaio 1890;
- ID., *Una pagina della storia d'amore*, Milano, Treves, 1898.
- S. INSERRA, *Biblioteche e bibliotecari a Catania tra XIX e XX secolo*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.
- S. LAUDANI, *Lo stato del Principe. I Moncada e i loro territori*, Caltanissetta, Sciascia, 2008;
- G. LOMBARDI, *Dai documenti umani alle novelle di guerra. La poetica delle contraddizioni in De Roberto novelliere*, Catania, Fondazione Verga-Euno Edizioni, 2018.
- G. MAFFEI, *La prima formazione di Federico De Roberto: la questione della lingua e le risorse della scienza*, in *Critica letteraria*, 2, 2017.
- G. PASQUALI, *Edizioni originali e varianti d'autore*, in *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Lettere, 1988, pp. 397-465.
- V. PICA, *La galleria di Fortunio. Federigo De Roberto* in Fortunio, *Cronaca Illustrata della Domenica*, IV, 4, Napoli, 29 gennaio 1891.
- L. SCALISI, *La Sicilia dei Moncada. Le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2006.
- G. SCIUTO, *Il giovane De Roberto e i viaggi esplorativi e commerciali*, Catania, Università degli Studi, 2023.
- A. STUSSI, *Filologia d'autore*, in *Fondamenti di critica testuale*, Bologna, il Mulino, 1998.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Lettere a donna Marianna degli Asmundo*, Catania, Tringale, 1978.

SITOGRAFIA

- Piattaforma Manus, Fondo De Roberto: <<https://manus.iccu.sbn.it/cerca-biblioteche/-/bib/fund/2373>>.
- Busta 25 (Flaubert e Leopardi): <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1383027?fondo_id_s=2373&page=3>.
- Busta (Leopardi) 29: <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1383058?fondo_id_s=2373&page=3>.
- Busta (Leopardi) 44: <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1482003?fondo_id_s=2373&page=5>.
- Busta 24 (Malta inglese): <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1383063?fondo_id_s=2373&page=3>.
- Busta 24 (quadernetto): <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1473607?fondo_id_s=2373&page=2>.
- Busta 24 (sonetti): <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1655940?fondo_id_s=2373&page=2>.
- <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1655947?fondo_id_s=2373&page=2>.

Busta 24 (sonetto a Carolina Asmundo): <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/detail/1655949?fondo_id_s=2373&page=3>.

BiASA, periodici italiani digitalizzati:

<http://periodici.librari.beniculturali.it/visualizzatore.aspx?anno=1875-1876&id_immagine=15068631&id_periodico=5480&id_testata=1>.

FONDI FOTOGRAFICI
E NARRAZIONI VISIVE

Notizie sui materiali fotografici e audiovisivi presenti negli archivi letterari conservati al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia di Nicoletta Trotta

Quando Maria Corti ha iniziato a raccogliere le carte degli scrittori del Novecento nel Fondo Manoscritti, l'archivio degli scartafacci da lei creato presso l'università di Pavia alla fine degli anni '60 e riconosciuto ufficialmente nel 1973,¹ accoglieva soltanto manoscritti e dattiloscritti d'autore e carteggi. Solo diversi anni dopo sono approdati nel nostro Centro alcuni fondi fotografici.

FONDO GATTO

L'ingresso più antico è stato quello del fondo fotografico che ancora oggi è il più corposo, costituito da oltre 500 fotografie che fan parte dell'archivio del poeta Alfonso Gatto (1909-1976).

È stata la compagna del poeta, la pittrice e poetessa Graziana Pentich, a donare nel 1993 e poi ancora nel 2001, le fotografie insieme agli altri materiali del ricchissimo fondo Gatto che comprende manoscritti e dattiloscritti dei testi in poesia e in prosa, saggi, carteggi, ritagli di giornale, prime edizioni delle opere e anche un'imponente raccolta iconografica di disegni e dipinti del poeta, della Pentich e del loro figlio Leone. La corposa fototeca documenta non solo aspetti della vita professionale del poeta (convegni, conferenze, premiazioni, pubbliche letture) e suoi ritratti ma anche momenti della vita familiare del nucleo Gatto-Pentich nelle diverse abitazioni di Milano, Roma, Firenze, i viaggi in Italia e all'estero.

Nel fondo Gatto si conservano 544 stampe per la maggior parte originali solo in qualche caso si tratta di duplicati da negativi/positivi originali oppure da riproduzioni fotografiche. Oltre alle fotografie sono presenti 3 cartoline tipografiche e numerosi negativi (su vetro, pellicola piana o in rullo) per un totale di 90 fotogrammi.

Tra gli autori delle fotografie, si segnala la presenza di firme di noti fotografi come Ugo Mulas, Mario De Biasi, Giorgio Lotti.

1 Grazie alla lungimirante iniziativa di Maria Corti con atto notarile del 18 dicembre 1973 fu formalizzata la costituzione del "Fondo Manoscritti di autori contemporanei" presso l'università di Pavia; successivamente con Decreto Rettorale del 24 gennaio 1980 l'ateneo pavese istituì il "Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei", oggi "Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei" (comunemente noto come Centro Manoscritti).

L'ordinamento realizzato dalla Pentich è stato mantenuto: i dati relativi a soggetto, titolo e data dell'esecuzione sono stati tratti dalle annotazioni in genere apposte dalla stessa donatrice sul verso delle stampe o sullo buste utilizzate in vista del conferimento. Le fotografie sono state condizionate in carta apposta da conservazione, successivamente sono state tutte digitalizzate e catalogate all'interno di un progetto di censimento dei materiali iconografici del Centro Manoscritti realizzato tra 2012 e 2013. Le descrizioni sono consultabili nel nostro catalogo on line nella serie 10 dell'albero archivistico del fondo Gatto.² Più recentemente le scansioni sono state anche inserite nella Digital Library Pavia dell'Area beni culturali dell'ateneo dove è quindi possibile vedere la riproduzione delle fotografie.³

FONDO DE MARCHI

Di rilievo anche la sezione fotografica compresa nel fondo intestato allo scrittore milanese Emilio De Marchi (1850-1901): essendo tutte foto ottocentesche, è la raccolta fotografica più antica tra quelle che conserviamo. Si tratta di 90 unità costituite da stampe fotografiche singole o incollate su supporti vari come la foto dello scrittore e della moglie Lina Martelli all'interno di una cornice di pergamena dipinta o le foto degli sposi applicate su un foglio dove è attaccata la tradizionale ciabattina in stoffa benaugurante.

La maggior parte delle fotografie è originale, tranne alcune che sono riproduzioni di originali ottocenteschi.

Questo importante fondo fotografico è approdato nel 2001, in seguito al conferimento dei materiali iconografici da parte delle eredi dello scrittore, le nipoti Magda e Cesarina, in occasione della mostra che curai nel 2001 a Milano presso il Museo di Storia Contemporanea, organizzata dal Centro Manoscritti e dal Comune di Milano per il centenario della morte dello scrittore, Emilio de Marchi (1851-1901) Documenti, immagini, manoscritti (3 dicembre-27 gennaio 2002).⁴ Anche in questo caso per la catalogazione delle fotografie si sono rivelate preziosissime le didascalie approntate dalle eredi. Le foto sono state tutte catalogate, quindi digitalizzate e riversate nella sopracitata Digital Library Pavia.

FONDO MONTALE

Molto interessante anche il fondo fotografico relativo al poeta Eugenio Montale (1986-1981): le foto fanno parte della donazione della governante del

2 Università di Pavia, Centro Manoscritti, Alfonso Gatto, Fototeca, online, URL: <https://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/47271>.

3 Online, URL: <<https://www.bibliotecadigitale.unipv.eu/>>.

4 Il catalogo della mostra, in cui sono state riprodotte diverse fotografie, è stato riproposto in appendice al volume *Emilio De Marchi un secolo dopo*, a cura di R. CREMANTE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.

poeta, Gina Tiozzi, che a partire dal 2004 ha regalato al Centro Manoscritti molti materiali manoscritti, dattiloscritti, carteggi, prime edizioni, disegni e dipinti di Montale, alcuni cimeli come la macchina da scrivere, e una ricca raccolta composta da 116 fotografie e un album in cofanetto con 19 fotografie relative alla vita privata e professionale del poeta, le quali coprono un ampio arco cronologico che va dal 1915 fino al 1980.

Tra le più antiche segnalo la foto del 1920 che ritrae Montale a Monterosso con una tartaruga, o quella di Montale con il suo reggimento di fanteria durante la prima guerra mondiale.

Si tratta di foto di vario soggetto e formato, scattate da fotografi per la maggior parte professionisti come Federico Patellani e Ugo Mulas in occasioni private o pubbliche: tra quest'ultime spicca il corposo nucleo fotografico che riguarda la cerimonia di conferimento del Premio Nobel a Montale nel 1975.

FONDO ZARDI

Anche il fondo intestato al commediografo Federico Zardi (1912-1971) comprende una sezione fotografica composta da 95 fotografie che abbracciano l'arco cronologico 1880-1967, alcune delle quali, le più antiche, ritraggono famigliari di Federico Zardi; molte le foto di Zardi, a partire da quando era bambino. Di grande interesse sono le fotografie legate all'attività teatrale del commediografo che a metà degli anni '50 lavorò al Piccolo Teatro con Strehler: sono presenti fotografie di scena e foto di attori, ad esempio di Vittorio Gassman che interpretò i *Tromboni* di Zardi nel 1956.

Nei fondi archivistici degli scrittori conservati al Centro Manoscritti si trovano spesso fotografie anche se non sempre veri e propri fondi fotografici: ce ne sono nel fondo del poeta Roberto Sanesi, nel fondo di Alfredo Giuliani, nel fondo della poetessa Alda Merini, nel fondo dello scrittore Germano Lombardi, nel fondo di Giorgio Manganelli e nel fondo di Marcello Gallian.

A volte le fotografie sono state donate direttamente dagli eredi, ma altre volte, come ho già accennato nel caso del Fondo De Marchi, il conferimento di materiale fotografico è stato sollecitato quale corredo iconografico in occasione di mostre promosse dal Centro Manoscritti: per questa via furono donate dagli eredi fotografie in originale per la mostra documentaria sugli scrittori napoletani Compagnone, Pomilio, Rea, Autografi Libri Immagini Fotografie che allestii alla Biblioteca Comunale Antoniana di Ischia dal 17 al 31 ottobre 2009.⁵

Simile il caso delle 25 fotografie del fondo Silvio Guarnieri, richieste per la mostra documentaria Silvio Guarnieri (1910-1992). L'ultimo testimone allesti-

5 Il catalogo della mostra, che presenta una ricca sezione di fotografie dei tre scrittori, è stato ristampato in appendice al volume *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, a cura di F. PIERANGELI e P. VILLANI, Roma, Edizioni Studium, 2014

ta per mia cura nella Galleria d'arte moderna C. Rizzarda di Feltre dal 9 ottobre 2010 al 2 gennaio 2011 in occasione del centenario della nascita dello scrittore.⁶ Prestate per la mostra, le foto sono state poi riprodotte mentre gli originali sono stati restituiti alla famiglia. Segnalo la foto più curiosa di questo nucleo, la quale ritrae Eugenio Montale in braghette con Gadda pure in pantaloncini corti a fianco di Silvio Guarnieri in costume a Forte dei Marmi negli anni Trenta.

Anche gli eredi dello scrittore Ottiero Ottieri (1924-2002) hanno donato alcune fotografie originali e molte riprodotte su pannelli in occasione della recente mostra "Non scrivo col mestiere ma con la vita... Ottiero Ottieri, immagini e parole", dedicata allo scrittore nel centenario della nascita, da me allestita al Museo per la storia dell'università di Pavia dal 24 ottobre al 24 novembre 2024. Il fondo Ottieri mi offre lo spunto per sottolineare che a volte fotografie originali si trovano allegate alle missive, come nel caso delle piccole foto di Fabrizia Baduel rinvenute fra le lettere da lei inviate al giovane Ottieri. Altre volte fotografie si conservano tra le pagine dei libri degli scrittori, quando si possiede oltre all'archivio anche la biblioteca personale: ne è un esempio la foto ritrovata in un libro di Montale donato da Gina Tiossi, *La casa dei doganieri e altri versi*, edizione assai rara, Premio dell'Antico Fattore 1931: Eugenio Montale e Elio Vittorini seduti al tavolino del Caffè delle Giubbe Rosse a Firenze.

Vi è poi un'altra tipologia di fotografie presenti al nostro Centro: quelle che possiamo definire foto d'autore. Carla Cerati (1926-2016) scrittrice, ma fotografa di professione, ci donò in aggiunta alle carte del suo archivio, 24 fotografie di vari scrittori da lei scattate, le quali sono state esposte nella mostra "Scartafacce. Le mani, i volti, le voci della letteratura italiana del '900 nelle collezioni del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia" allestita al Palazzo del Broletto di Pavia cura di G. B. Boccardo, F. Francucci, F. Milone, G. Pagnizza, N. Trotta (10-29 ottobre 2023), e riprodotte nel relativo catalogo edito da Interlinea.

Nel ricco fondo intestato a Franco Antonicelli (1902-1974), scrittore, editore, politico, collezionista di fotografie e lui stesso appassionato di fotografia, si conservano 84 riproduzioni fotografiche che in parte sono state scattate da lui, molte delle quali confluite nel volume *Ricordi fotografici di Franco Antonicelli* a cura di Franco Contorbia, edito nel 1988 da Bollati Boringhieri: con il linguaggio fotografico Antonicelli raccontò ambienti e figure della cultura e della politica italiana (e in particolare torinese) degli anni dell'antifascismo, fino alla guerra e oltre.

Infine non posso non citare la molto corposa fototeca della nostra Maria Corti, la fondatrice del Centro Manoscritti: oltre alle fotografie che conserva-

6 Il catalogo della mostra, corredato di molte fotografie, è stato ristampato nel volume S. GUARNIERI, *Le idee e l'opera*, Lecce, Manni, 2012.

mo presso il Centro, più di mille si trovano alla Fondazione Corti. Si tratta di foto di vario formato, a colori e in bianco e nero, catalogate ma ancora non del tutto digitalizzate: fotografie di famiglia, moltissimi ritratti della studiosa, foto di gruppo, ma anche foto da lei scattate a paesaggi, a architetture, a opere d'arte.

Tra le raccolte fotografiche ancora da catalogare vi è quella di Jolanda Inzana (1937-2016), molto corposa, che comprende foto in gran parte scattate dalla poetessa, approdate al Centro *post mortem* con l'ultimo conferimento di materiali da parte dei suoi eredi.

Concludo con un cenno al materiale audiovisivo di grande interesse donato dagli eredi di Guido Morselli: una decina di bobine 8 mm dei filmati, molto curiosi, realizzati dallo scrittore a metà degli anni '50, tra cui anche una singolare corsa delle lumache! A partire da questo straordinario materiale audiovisivo, che abbiamo digitalizzato, è nato un documentario, in via di completamento, su Morselli dal titolo *Io mi sono conosciuto nel sogno* realizzato da Filippo Ticozzi, che lo presenterà al pubblico nel corso del 2025.

Un archivio «formidabile». Incursioni tra gli scatti di Mario Dondero alla Fototeca Provinciale di Fermo di Francesco Pascali

Nel bianco il nero Per la levità del vero Io sto con Dondero
T. DI FRANCESCO

Chiunque abbia avuto la fortuna di conoscere Mario Dondero l'avrà sentito pronunciare almeno una volta l'aggettivo *formidabile*. Una parola non consueta, eppure così ricorrente in quel peculiare gergo ormai inscindibile dall'uomo che lo utilizzava. Anche l'amico giornalista Emanuele Giordana ha avuto occasione di sottolineare l'uso tipicamente donderiano di alcuni aggettivi «persino un po' desueti, che rendono il suo eloquio, da grande affabulatore, semplicemente... formidabile».¹ Mario era solito autenticare in questo modo gli ammirabili esseri umani che fotografava, essendo democraticamente l'*humanitas* il suo reale interesse e campo d'azione. È allora opportuno definire *formidabile* lo sterminato archivio fotografico che dal 6 novembre 2013 ha lasciato all'Associazione Altidona Belvedere – Fototeca Provinciale di Fermo, perché avviasse i lavori di un primo inventario, oltre alla digitalizzazione degli scatti migliori. Quello di Mario Dondero è anzitutto un archivio di volti. Ritratti – prevalentemente in bianco e nero – di persone celeberrime e ignote, accomunate dalla medesima appartenenza al genere umano. Ma l'aggettivo *formidabile* ha valore anche nel suo significato etimologico. Il verbo latino *formidare* evocava il timore; da qui una forza capace di suscitare sgomento e poi, per iperbolica estensione, la straordinarietà di una persona o di un evento. Si resta infatti impressionati, quasi impauriti, di fronte alla mole di materiale fotografico conservata negli armadi della Fototeca Provinciale di Fermo, sulle colline di Altidona, a pochi chilometri dall'Adriatico. Circa 500mila fotografie, tra negativi in bianco e nero, stampe e diapositive a colori, cui vanno aggiunti duecento quaderni dove Dondero appuntava indirizzi, numeri di telefono, riflessioni.

Chi era dunque Mario Dondero, il fotografo che ha scelto di girare il mondo per raccontarlo nella sua sconfinata varietà con passione, amore per gli altri, talvolta con indignazione? Il sodale Luciano Bianciardi ne consegna un ritratto 'giovanile' alle pagine del suo romanzo più fortunato, *La vita agrata*: «In

1 M. DONDERO, E. GIORDANA, *Lo scatto umano. Viaggio nel fotogiornalismo da Budapest a New York*, Bari, Laterza, 2014, p. XII. Gli altri termini cui Giordana fa riferimento sono *solenne, possente, assoluto, intrepido, memorabile*.

bagno c'è il fotografo Mario che sogna Parigi e canta le rifici [...] Si fa la barba e canta le rifici e io vedo la sua faccia bislacca con le gote spumose riflessa nel quadratino di specchio al bagno».²

È il 1954. Bianciardi è a Milano, condivide con Mario l'alloggio nella sgangherata pensione di via Solferino n. 8, terzo piano, quartiere Brera. Con loro ci sono i fotografi Carlo Bavagnoli (*alias* Carlone) e Ugo Mulas; in seguito, approderà anche Maria Jatosti (l'iconica Anna, nel romanzo), scrittrice e attivista infaticabile, grande amore di Bianciardi. L'anziana vedova Tedeschi, proprietaria dell'immobile, garantisce un bagno con acqua calda ogni sette giorni e il ricambio del lenzuolo di sotto ogni quindici, per ottomila lire al mese. Il volto di Mario appare al coinquilino nella cornice di uno specchio, come fosse una fotografia appesa alla parete. C'è molto del suo carattere in questa caustica descrizione: l'amore per la Francia, l'ottimismo e l'allegria dello *chansonnier* nonostante la vita 'agra'. Poche le occasioni di guadagno stabile, dato anche l'astio di Dondero per le agenzie fotografiche. Come l'*Interpix*, nel romanzo di Bianciardi la Mondialpicts, pilotata da un furbo ragioniere «che si tratteneva il cinquanta per cento su tutto il fatturato, e in cambio dava a nolo le macchine e i rotolini, anticipava le spese e prestava la camera oscura per lo sviluppo».³ Sono anche gli anni del bar Jamaica, autentico cenacolo di artisti e intellettuali, «una specie di università alternativa»,⁴ come la definisce Dondero, che foraggiava l'ostilità della borghesia meneghina. Dopo il lungo silenzio nel tempo della dittatura fascista, sono libertà, speranza e impegno civile ad alimentare le conversazioni tra i tavolini di quel ritrovo elettivo, un «*bistrot rive gauche*, che gli dèi avevano depositato nel cuore di Milano».⁵ Agli occhi di Dondero il capoluogo lombardo appariva

si una città altamente drammatica, però aveva grandi qualità di propulsione sociale. Io ci vivevo in mezzo alla banda dei miei amici fotografi, che erano insieme dei *partner* e dei fratelli, Ugo Mulas, Carlo Bavagnoli, Alfa Castaldi cui si sono poi aggiunti altri come Uliano Lucas e Gianni Berengo Gardin: tutti volevamo fare i giornalisti-artisti e guardavamo alla Francia, allo stile dei suoi grandi reporter che usavano il biancoenero, la fotolucente-ambiente e non il flash, che non aggredivano le persone ma raccontavano la loro vita.⁶

2 L. BIANCIARDI, *La vita agra* in ID., *Trilogia della rabbia*, prefazione di F. PICCOLO, Milano, Feltrinelli, 2022, p. 244.

3 Ivi, p. 236.

4 M. DONDERO cit. in *Mario Dondero*, a cura di S. GUERRA, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2011, p. 26.

5 *Ibidem*.

6 ID., cit., in M. RAFFAELI, A. FERRACUTI, *Donderoad. Gli scrittori di Mario Dondero*, Bologna, Cattedrale, 2008, p. 116.

A Milano, città di sua madre, Mario Dondero era nato il 6 maggio 1928. Il padre è originario di Genova, luogo cui si è sempre detto molto legato (tanto da diventare – con grande orgoglio! – membro onorario della Compagnia Unica dei Portuali Genovesi). Intenzionato a frequentare l’Istituto Nautico per diventare marinaio, Mario segue infine la passione per la letteratura iscrivendosi al Berchet di Milano. Dopo l’8 settembre 1943, sfollato con la madre nella campagna lombarda, a San Colombano, aiuta due soldati del Commonwealth britannico evasi dal campo di concentramento, nascondendoli nel fienile dello zio. Quello che egli definisce «una sorta di gesto paleocristiano»,⁷ compiuto ancora in nome dell’*humanitas* più che di una matura consapevolezza politica, apre la stagione della Resistenza. A sedici anni, insieme all’amico Ettore De Fiori, scappa di casa per unirsi ai partigiani della Val d’Ossola, brigata ‘Cesare Battisti’: un’esperienza che ha sempre continuato a nutrire la sua vita, soprattutto sul piano etico. Il giornalismo appare a Dondero il mestiere ideale per tenere desta la propria partecipazione alla vita pubblica, dopo la guerra: scrive dei pezzi per l’Avanti! e per l’Unità, nella cui redazione ha modo di conoscere Filippo Gaja, fondatore insieme ad Aldo Saba della piccola agenzia Attualfoto. È Gaja a insegnargli i primi rudimenti di fotografia, utili anche a completare la sua attività di cronista. Dondero approda poi a Milano Sera, quotidiano del pomeriggio, fratello del romano Paese Sera, che ospita le firme di grandi intellettuali comunisti e progressisti. La chiarezza dello stile, la facile accessibilità ai pezzi sono i dettami democratici che la testata richiede ai suoi collaboratori. Nel 1953 Giuseppe Trevisani, redattore di Milano Sera, già nel Politecnico di Vittorini, fonda con Salvato Cappelli e Pasquale Prunas la gloriosa rivista Le Ore, che eleggeva il fotoreportage come peculiare cifra comunicativa facendo proprio il motto di Walter Benjamin: «Una foto vale più di mille parole». Mario Dondero viene assunto con regolare stipendio e ha il suo esordio nel primo numero della rivista: realizza un reportage sulla rivolta nel manicomio criminale a Reggio Emilia. Le Ore segna la formazione di Dondero, consacra il suo interesse per una fotografia capace di raccontare o denunciare, se necessario, la verità. Del gruppo che gravitava attorno al bar Jamaica, Mario è uno dei pochi a non tradire mai il fotogiornalismo.⁸ Nonostante l’ambiente piacevole e le discrete condizioni lavorative, si licenzia dopo un anno con l’idea di andare all’estero per maturare professionalmente. Ritardato solo dall’incontro casuale con Ugo Mulas, l’arrivo a Parigi, nel Quartiere Latino, alla fine del 1954, segna l’inizio di una nuova epoca nella vita di Dondero. Un decisivo allarga-

7 ID., cit., in *Mario Dondero*, cit., p. 15.

8 Dopo un sodalizio con Dondero, Ugo Mulas era rimasto affascinato dalla fotografia come arte e dalla ricerca, anche sperimentale, della tecnica dell’immagine; Carlo Bavagnoli, interessato al cinema e al documentario, aveva preso parte anche alla redazione di «Life»; Alfa Castaldi, “iniziatore” di Mario alla poetica di Robert Capa, si era poi rivelato un eccellente fotografo di moda; Giulia Niccolai, musa di quel cenacolo in prevalenza maschile, aveva deviato verso la poesia.

mento di orizzonte. Salvo alcuni periodi in Inghilterra e in Italia, vi rimarrà per quarant'anni. «Della Francia avevo sempre amato due cose: la Rivoluzione francese, di cui ancora oggi apprezzo l'immensa eredità, e la fotografia in bianco e nero della scuola parigina»⁹ ha raccontato Mario a Simona Guerra. Libertà, uguaglianza, fraternità sono i principi che l'hanno sempre guidato, i medesimi su cui si fonda la Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino del 1789. Da qui l'entusiasmo memorabile di poter camminare sul *Pont des Arts*, a Parigi, pur non avendo neppure un soldo in tasca. In Francia resta sempre un freelance. Incarna quel carattere poliedrico e flessibile che ben si addice al fotoreporter: «un individualista che però spera sempre di integrarsi in un lavoro collettivo».¹⁰ Collabora da esterno alla potente agenzia Reporters Associés e nel tempo a varie testate francesi: *Regards*, *Humanité* *Dimanche*, *Le Monde*, *France Observateur*, *Miroir Sprint*. Come corrispondente estero ha inoltre occasione di cementare il suo legame con le italiane *Il Giorno*, *Vie Nuove*, *Tempo illustrato*, *L'Espresso*, *L'Europeo*, *Epoca*, negli anni in cui è direttore Enzo Biagi. Sulle pagine de *L'Illustrazione Italiana* viene pubblicata una foto, realizzata il 16 ottobre 1959, che diverrà celeberrima: i protagonisti del *Nouveau Roman* riuniti davanti alla sede delle *Éditions de Minuit*, come una squadra calcistica. Pare Alain Robbe-Grillet abbia dichiarato che il gruppo si è costituito sotto quel nome grazie allo scatto di Mario Dondero, sottaciuto 'inventore', in un certo senso, della corrente letteraria. Nel 1961 Mario si sposta per qualche mese a Londra, dove conosce Simon Guttman, maestro del suo idolo Robert Capa, e collabora in modo episodico con *The Guardian* e *The Times*. Rientrato in Italia, si reca a Roma con Corrado Stajano per un reportage da pubblicare su *Il Tempo*: aveva previsto di restare una settimana, vi trascorrerà nove anni. È uno dei periodi più bohémien della sua vita. Mario impara «ad apprezzare questa straordinaria città che non si finisce mai di conoscere»¹¹ e continua i suoi innumerevoli viaggi, realizzando reportage all'estero, soprattutto in Africa, per la rinata *Le Ore*, diretta da Vittorio Bonicelli, o per *Jeune Afrique*, la cui redazione, durante la guerra d'Algeria, si era trasferita a Roma. Ha modo di pubblicare anche su *L'Astrolabio* e sull'americano *Newsweek*. È un habitué della Fiaschetteria Beltrame, alias Cesaretto, e della trattoria Otello alla Concordia, oltre che ospite assiduo a casa di Laura Betti, autrice di risotti memorabili. A dividere il companatico si ritrovavano, tra gli altri, Paolo Volponi, Bernardo Bertolucci, Alberto Moravia, Goffredo Parise, Elsa Morante, Enzo Siciliano, Romano Costa e Pier Paolo Pasolini.

L'ho veramente conosciuto, non soltanto incontrato – racconta Mario a Massimo Raffaeli, rievocando Pasolini – c'era come una

9 M. DONDERO, cit., in *Mario Dondero*, cit., p. 36.

10 ID., cit., in M. DONDERO, E. GIORDANA, *Lo scatto umano*, cit., p. 10.

11 ID., cit., in *Mario Dondero*, cit., p. 82.

corrente di simpatia e anche una sintonia su tanti temi della vita. [...] era un uomo veramente straordinario, nel senso che aveva una grande curiosità per gli altri, una grande disponibilità e non aveva nulla di snob, niente di mondano. Era una persona autentica, con una sincerità molto grande, una quota di umanità molto alta.¹²

Roma offre a Dondero l'opportunità di accostarsi al mondo del cinema e della televisione. Inizia a collaborare con l'Unitelefilm, organo cinematografico del PCI. Con Anders Ehnmark, corrispondente dell'Expressen di Stoccolma, e il regista Giorgio Pelloni gira un documentario, *Comunisti*, sulle cooperative rosse di Reggio Emilia. Realizza alcuni reportage per la RAI, partecipando anche al programma Fotostorie, una serie di racconti fotografici destinati alla TV dei Ragazzi. Mario Dondero fa ritorno a Parigi nel 1968 per documentare il maggio francese e dal 1970, con la compagna Annie Duchesne, giovane storica assistente di Fernand Braudel, sceglie ancora la Francia come base da cui partire per i suoi viaggi.

«Nel cuore dell'Europa, Parigi è un ottimo luogo per seguire ciò che accade nel continente, ciò che segna la storia, la politica».¹³ In quegli anni consolida il suo rapporto con altre testate italiane (L'Illustrazione Italiana, il manifesto, Diario, Il Venerdì di Repubblica) e con Radio Tre. Simona Guerra ha notato come Mario avesse la naturale capacità di trovarsi «nei luoghi in cui si fa la Storia, proprio quando è necessario documentarla»: riesce così a fotografare la guerra «a diverse latitudini»,¹⁴ la condizione sociale e politica di molti paesi, la caduta del Muro di Berlino nel 1989. Solo nel 1986 Dondero espone per la prima volta le sue fotografie in una mostra, nel piccolo borgo marchigiano di Sant'Elpidio a Mare; fino a quel momento aveva temuto le antologiche come un vizio narcisistico e una distrazione dal lavoro di fotogiornalista. In quell'occasione visita Fermo e, vittima di un *coup de foudre*, sceglie di prendervi casa. Dopo la morte di Annie, nel 1995, si stabilisce nel suo cielo-terra di vicolo Zara n. 6, che diviene lo spontaneo punto di raccolta per uno stuolo di nuovi amici tanto cari. Contro i costumi e i disvalori dell'Italia berlusconiana, Mario continua a resistere nel suo impegno civile sostenendo Emergency, di cui documenta l'attività in Afghanistan: «I medici che sono lì sono esemplarmente fedeli al giuramento di Ippocrate: curano tutti, senza distinzione, la popolazione civile e i feriti di tutte le fazioni e di tutte le etnie. Come tutti i medici dovrebbero fare».¹⁵ Il 14 dicembre 2014, alle Terme di Diocleziano, a

12 ID., cit., in M. RAFFAELI, E. DONDERO, *Scatti per Pasolini*, Falconara Marittima, 5 Continents Editions, 2005, pp. 71-72.

13 ID., cit., in *Mario Dondero*, cit., p. 128.

14 S. GUERRA, *Mario Dondero*, cit., p. 127.

15 M. DONDERO, cit., in *Mario Dondero*, cit., p. 197.

Roma, si inaugura l'ultima mostra al cui allestimento Dondero ha preso parte in prima persona: una grande antologica con circa 250 foto a cura di Nunzio Giustozzi e della compagna di Mario, Laura Strappa. Mario Dondero è morto il 13 dicembre 2015. La Fototeca Provinciale di Fermo continua a tenerne viva la memoria attraverso il suo archivio.

Un archivio formidabile, si diceva. Ma assai lontano da quel 'principio d'ordine' cui spontaneamente si associa una raccolta di preziosi documenti. Fotografo legato all'istante e all'incontro, Mario Dondero non ha avuto cura di ordinare il materiale fotografico prodotto nel corso dei decenni. «Non è intenzionale – ha dichiarato – solo trovo che il mondo è grande e non ci siamo soltanto io e le mie foto, e poi mi interessa molto di più di quello che farò domani piuttosto che di quello che ho fatto ieri». ¹⁶ Dondero ammette di essere disordinato, rivendica la propria distrazione e il bisogno di seguire le contingenze, oltre al totale disinteresse per ogni senso di proprietà. Una serie di notevoli ostacoli a ogni pratica archivistica. Chi ben l'ha conosciuto, come il sodale Corrado Stajano, lo ricorda

vagabondo incurante delle necessità della pratica. Le sue fotografie sono finite nei decenni nei posti più impensati, nelle soffitte degli amici, al mercato romano di Porta Portese, dentro valigie abbandonate, sulle reticelle dei treni, in camere d'albergo dove ha dormito una sola notte. Sono gli archivi dei più importanti giornali del mondo il vero archivio delle sue immagini. ¹⁷

Sembra quasi ossimorico parlare di archivio per un fotografo come Mario Dondero. Al di là dei suggestivi aneddoti, che in quanto tali mantengono pur sempre un fondo di verità, la parte più consistente della sua produzione fotografica è conservata oggi presso la sede dell'Associazione Altidona Belvedere, Fototeca Provinciale di Fermo. Dopo la sottoscrizione del comodato d'uso, nel novembre 2013, è stato avviato un lungo lavoro di selezione e inventariazione degli scatti cui lo stesso Mario Dondero ha dato in principio un fondamentale contributo. È stato il fotografo a voler cominciare dalle diapositive. Una scelta felice: si tratta infatti della sezione più integra, fonte di rilevanti informazioni. Nel corso dell'anno successivo, il presidente dell'Associazione, Pacifico D'Ercoli, ha organizzato quaranta incontri pomeridiani nella casa fermata di Dondero. Hanno ogni volta partecipato almeno tre collaboratori della Fototeca: uno compilava sul proprio computer una scheda di pre-inventario con alcuni dati di prima mano sulle immagini; un altro segnava e ordinava le diapositive visionate in un raccoglitore; un terzo affiancava Dondero nella gestione del

¹⁶ Ivi, p. 124.

¹⁷ C. STAJANO, *Il cantore dei piccoli mondi in Mario Dondero*, a cura di N. GIUSTOZZI e L. STRAPPA, Milano, Electa, 2014, p. 33.

materiale. Tutti gli incontri sono stati registrati e gli audio di quei pomeriggi (ottanta ore) costituiscono oggi una sorta di appendice sonora del fondo. Alla fine del 2014 erano state visionate e inventariate più di 70mila diapositive, da cui si era tratta una selezione degli scatti migliori, circa 20mila. Successivamente, in sede, sono state digitalizzate e sottoposte a un processo di restauro 2300 diapositive tra quelle che avevano giù superato il vaglio qualitativo. Molte di esse, fino ad allora inedite, sono state esposte in occasione della grande mostra alle Terme di Diocleziano. Dal 2015 l'archivio è stato trasferito nei locali dell'Associazione Altidona Belvedere, dove sono ospitati, tra gli altri, i fondi fotografici di Luigi Crocenzi, Luigi Di Ruscio e Vittorio Gioventù. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali (oggi MiC) l'ha dichiarato archivio di interesse nazionale nell'agosto 2016, dopo l'accertato valore storico «particolarmente importante» dalla Soprintendenza Archivistica e Bibliografica dell'Umbria e delle Marche. La sezione in bianco e nero ha una consistenza di circa 270mila foto, distribuite in faldoni numerati progressivamente, ciascuno con cento negativi. L'ordine rispetta ove possibile una cronologia. L'inventario è stato completato ed è consultabile in sede grazie a un database; è possibile effettuare anche una ricerca avanzata per anno, soggetto ritratto, luogo e argomento, e vengono ogni volta segnalati, oltre alla collocazione, lo stato dell'immagine e l'eventuale mancanza del provino o del negativo. Pur privilegiando il bianco e nero, Dondero fotografava anche a colori, soprattutto per i periodici; la macchina prediletta è stata la Leica M3 a due colpi, con cui si era formato, ma ha avuto modo di utilizzare almeno la giapponese Pentax Spotmatic, la Nikon e una Contax identica a quella del suo idolo Robert Capa. Per quanto riguarda le diapositive a colori, più di 200mila, è stata distinta la selezione di 20mila scatti compiuta con Dondero nel 2014 e si sta ora procedendo al riordino delle altre, in gran parte prive di indicazioni specifiche sul soggetto, sul contesto e sulla datazione. Dopo esser state divise in maxi-gruppi tematici, tali diapositive sono attualmente oggetto di una nuova organizzazione per luoghi, argomenti, personaggi. Le informazioni necessarie all'inventario sono deducibili, non senza difficoltà, grazie a un'accurata analisi dei telaini, dei soggetti ritratti, di eventi o circostanze databili, oltre che dal prezioso contributo delle registrazioni sonore realizzate durante le sedute del 2014. Il lavoro di catalogazione e selezione compiuto dai volontari di Altidona Belvedere – citiamo almeno Fernando Felicetti, Sonia Lattanzi, Anna Rita Principi, Maria Luisa Sacchini e Laura Strappa, meritevoli della palma di dedizione – ha tutti i caratteri dell'impresa titanica. Con impegno a termine, hanno collaborato anche giovani laureati in beni culturali provenienti dall'Università di Macerata. La digitalizzazione e il restauro delle fotografie sono curati da Diego Pizi, direttore scientifico e consulente della Fototeca Provinciale. Pacifico D'Ercoli, coadiuvato dal dinamico Andrea Del Zozzo, ha costruito uno strumento per fotografare in modo rapido i negativi, così da mettere a fuoco il valore effettivo

vo dei giacimenti. «Purtroppo molti lavori sono andati dispersi – ha confidato con amarezza D’Ercoli a Angelo Ferracuti, autore di una biografia donderiana – soprattutto il periodo neorealista, le periferie milanesi, i tempi del bar Jamaica».¹⁸ Si è potuto però constatare con gioia il ritrovamento di tre importanti reportage fatti a Cuba, più di mille scatti tra gli anni Ottanta e Novanta attraverso cui Mario ha raccontato l’organizzazione sociale, gli ospedali, le scuole e le fabbriche di sigari, e di alcuni lavori sulle borse di Parigi, Atene e Stoccolma: «tre realtà rappresentate in maniera completamente differente, gli svedesi composti, freddi, i francesi agitati, in un salone affollatissimo, mentre quella greca sembra un mercato»,¹⁹ ha aggiunto D’Ercoli raggianti. Molte di queste foto sono state esposte nel 2020 alla mostra *Inediti dall’archivio della vita*,²⁰ a Fermo presso il Terminal che la città ha dedicato a Mario Dondero: un antico capolinea degli autobus, oggi luogo recuperato per esposizioni e incontri culturali. Obiettivo della Fototeca è infatti quello di rendere l’opera di Dondero sempre più fruibile, grazie all’allestimento di mostre che possano ospitare foto celebri e splendidi inediti emersi nel corso di un’attenta ricerca iconografica. Dopo la morte di Mario si contano almeno una decina di esposizioni, spesso accompagnate da raffinati cataloghi: *Le Marche di Mario Dondero*, mostra itinerante che ha debuttato ad Ascoli Piceno nel 2016; *Il Grande Teatro del Mondo* a Montegranaro (FM); *La distilleria Ciarrocchi*, realizzata in collaborazione con il Comune di Pedaso (FM); la grande antologica *Un uomo, un racconto*, allestita a Bergamo presso la Galleria Ceribelli; *Dalla culla dell’umanità*, una monografica sui reportage africani proposta a Fermo nel 2017. E ancora *Scatti d’artista*, ospitata alla Galleria Licini di Ascoli Piceno nel 2019; *Senza confini*, una selezione di cinquanta scatti tra il 1954 e il 2011 esposta all’Istituto Italiano di Cultura di Copenaghen nel 2022; la grande mostra *La libertà e l’impegno* al Palazzo Reale di Milano, nell’estate del 2023.

In un archivio così sconfinato, sintesi tangibile del lavoro di un fotografo proverbialmente “ubiquo”, le scoperte sembrano non finire mai. Le immagini sfilano davanti agli occhi in un elenco di nuovi indizi che confortano la conoscenza del passato, moltiplicando possibilità, ancora inedite, di narrare la Storia. Il compito del fotogiornalista autentico è sempre stato per Dondero «raccontare la vita con sincerità e lealtà e, per dirla con Ryszard Kapuściński, “con amore per la gente”».²¹ Mario è consapevole di far parte dei *concerned photographers*, i fotografi di impegno civile che «vogliono raccontare l’irraccontabile, quello che non si può e non si deve raccontare. Devono affrontare censu-

18 P. D’ERCOLI, cit., in A. FERRACUTI, *Non ci resta che l’amore. Il romanzo di Mario Dondero*, Milano, Il Saggiatore, 2021, p. 248.

19 Ivi, p. 249.

20 *Mario Dondero. Le foto ritrovate. Inediti dall’archivio della vita*, a cura di P. D’ERCOLI, N. GIUSTOZZI, L. STRAPPA, Sant’Arcangelo in Romagna, Maggioli, 2020.

21 M. DONDERO, cit., in M. DONDERO, E. GIORDANA, *Lo scatto umano*, cit., p. 28.

re e resistenze, sia quelle delle istituzioni politiche sia quelle che esistono in seno alle stesse redazioni dei giornali». ²²

A Mario la fotografia non interessa come opera d'arte, ma in quanto attestazione di realtà. I suoi scatti riescono a far coesistere, nello sguardo di chi li osserva, quei due elementi che avevano risvegliato l'interesse di Roland Barthes verso il mezzo fotografico: lo *studium*, ovvero l'emozione trasmessa sotto l'avallo del «*relais* raziocinante di una cultura morale e politica», ²³ e il *punctum*, una ferita o un pungolo irresistibile provocato dalla visione. Si entra facilmente in sintonia con le fotografie di Mario Dondero: eloquenti latrici della sua curiosità verso le persone, riescono ad animare tanto il soggetto ritratto quanto i loro fruitori, proprio in nome della comune natura umana. Sorretto da grande cultura e onestà intellettuale, fedele a un fotogiornalismo privo di ogni pregiudizio, Dondero usa la Leica con discrezione, senza mai offendere nessuno. Sa che alle volte «una foto può essere una fucilata». ²⁴ Non a caso, Massimo Raffaelli ha riassunto tutta la poetica donderiana nella parola *humanitas*: un interesse schietto per i protagonisti da fotografare, prima ancora che per il mezzo stesso. Nessuna teoria premeditata, nessun movente di mero estetismo. Solo – e non è affatto poco! – una naturale inclinazione ad accogliere l'altro, a imprimere sulla pellicola l'istante dell'incontro:

Col suo essere lì, Mario mette a proprio agio l'interlocutore – aggiunge Raffaelli – lo lascia nel suo spazio di luce ovvero nel cono d'ombra che gli corrisponde, non lo mette mai in posa ma lo lascia gestire ed esprimersi: la sua foto raccoglie, ogni volta, un gesto di partecipazione e di condivisione, essa è il tac che fissa uno scambio senza immobilizzarlo, semmai isolandolo in una figura di senso che rivela un carattere, un temperamento, un modo specifico e infungibile di stare dentro la vita. ²⁵

Anche quando fotografa gli scrittori, Dondero non ha bisogno di dare atto del loro ambiente lavorativo. Preferisce coglierli nella casualità di un'occasione non premeditata: per strada o durante un evento pubblico, avendo però sempre cura di rapportarli al peculiare universo che albergano. Tiene inoltre a sottolineare di non essere un 'fotografo di scrittori', come non è un 'fotografo di guerra', benché ne abbia documentate molte con lo scopo di registrare il dolore e la loro orribile inutilità. Si definisce «onnivoro»: «mi interessa a tutto quello che interviene nella nostra vita» – continua Dondero – «cerco di farlo il

22 *Ibidem*.

23 R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, tr. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia* a cura di R. GUIDIERI, Torino, Einaudi, 2003 [ivi, 1980], p. 27.

24 M. DONDERO, cit., in M. DONDERO, E. GIORDANA, *Lo scatto umano*, cit., p. 76.

25 M. RAFFAELLI, *Gli scrittori di Mario in Mario Dondero*, cit., 2014, p. 67.

più possibile, e poi penso che certe volte delle cose apparentemente neglette risultano importanti e necessarie. Col tempo, ho finito per convincermi che la fotografia ha una sua vitalità sociale».²⁶

Di «antropologia visiva»²⁷ ha parlato Antonio Gnoli, mettendo in luce come la fotografia di Mario riesca ad arginare la provvisorietà e i paradossi insiti nella stessa natura umana attraverso il suo sguardo politico. Un agire spontaneo per il bene comune, oltre la speranza illusoria, l'ideologia e il rancore fine a se stessi. Si capisce allora l'urgenza della foto, ogni volta declinata al tempo presente. Fotografare significa agire, per Mario Dondero. L'istante, l'incontro hanno la meglio su una studiata composizione dell'immagine, sul paratesto formale. Uomo colto e affabile, Mario dialoga anzitutto con il soggetto, interagisce con il suo mondo, fino a coglierne l'essenza stessa che verrà poi restituita dall'immagine sulla pellicola. Ecco perché la suggestione che davanti a una fotografia di Dondero si fatiche a distinguere lo *studium* dal *punctum*. Si coglie (e si accoglie) all'istante l'intenzione del fotografo, il peculiare paradosso di una situazione casuale che nella sua elaborazione iconografica non sembra però lasciare nulla al caso. Una fotografia di Dondero riesce a pungere fatalmente quello che Barthes chiama lo *Spectator*, nell'atto stesso di rivelare gli intenti che hanno animato il suo formidabile autore (l'*Operator*). Questa consonanza quasi amorosa che si instaura tra Mario e il fruitore della sua opera – e ancora di più tra Mario e il soggetto ritratto – si deve anche a precise scelte stilistiche, all'apparenza invisibili. Un obiettivo da 50 millimetri, il rifiuto categorico del grandangolo e di ogni focale colpevole di falsare la realtà, la scelta di inquadrature in soggettiva. L'osservatore (ovvero lo *Spectator*) arriva a sentirsi «testimone della scena insieme al fotografo», il quale «rinuncia a immagini esemplari che assurgano a simbolo di un'epoca, ma coglie invece un momento del flusso dell'esistenza sottraendolo all'evanescenza e restituendolo in tutta la sua ricchezza».²⁸ Dondero si sente ed è *in primis* un fotogiornalista, dunque un testimone. Lo ha ribadito anche a Emanuele Giordana, sottolineando la passione e l'impegno civile che rendono davvero «umano» uno scatto:

I fotografi continuano comunque a essere chiamati a raccontare storie, a raccontare i drammi dell'uomo. Ad essere, in una parola, testimoni. E questo è vero oggi come cinquant'anni fa. Per alcuni eventi c'è una palese assenza di testimoni e l'esempio più vicino

26 M. DONDERO, cit., in M. RAFFAELI, A. FERRACUTI, *Donderoad*, cit., p. 111.

27 A. GNOLI, *In assenza di testimoni in Mario Dondero*, cit., 2014, p. 27.

28 U. LUCAS, T. AGLIANI, *Nel tempo della vita. Mario Dondero e il fotogiornalismo italiano in Mario Dondero*, cit., 2014, p. 11. Cfr. anche ID., *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi, 2015, p. 266.

è quanto accade nel nostro mare, così poco raccontato se non nell'occasione di qualche ciclica strage.

Poi in agguato ci sono sempre gli argini di ordine burocratico e una voglia di censura e silenzio sempre vigili.²⁹

Mario resiste contro l'ipocrisia del silenzio. Lotta con l'onestà intellettuale di chi sfoderando la Leica è consapevole che l'immagine carpita varrà «più di mille parole». Mario mostra, senza mai giudicare. Ma se la fotografia è per Giorgio Agamben il luogo dove si consuma il Giudizio Universale, Dondero viene eletto ambasciatore del genere umano per la sua capacità di cogliere la natura escatologica del gesto più ordinario che si fa compendio dell'esistenza di una persona:

Anche se la persona fotografata fosse oggi completamente dimenticata, anche se il suo nome fosse cancellato per sempre dalla memoria degli uomini, ebbene malgrado questo – anzi, precisamente per questo – quella persona, quel volto esigono il loro nome, esigono di non essere dimenticate. [...] L'immagine fotografica è sempre più che un'immagine: è il luogo di uno scarto, di uno squarcio sublime fra il sensibile e l'intelligibile, fra la copia e la realtà, fra il ricordo e la speranza.³⁰

La fotografia nutre così l'esigenza di «cogliere il reale che si sta perdendo per renderlo nuovamente possibile»³¹ e Mario raduna tutti quei nomi smarriti che allora bisognerà ricordare attraverso i volti. Dondero non immortala, testimonia. Evita dunque quel «velo mortifero della Posa»³² di cui parla Barthes, reo di ridurre allo status di oggetto la persona ritratta nella foto. Il soggetto resta sempre soggetto. Non diventa mai ciò che il fotografo ha deciso di fissare. Come ha scritto Antonio Gnoli, le foto di Mario sono prive di enigmi. Colpisce la loro funzione testimoniale,

la trasparenza di un passato da ricercare nel presente. Tra ciò che la storia ha giudicato archiviabile e il nostro vissuto che si serve del filtro della memoria. Che sia il luogo dove si è combattuta una guerra, o dove è emersa la sofferenza come la forma più indifesa dell'umano, Dondero testimonia una forma di sopravvivenza. [...] La sopravvivenza non è solo un andare al di là della morte prima della morte. È una messa in discussione della vita senza

29 M. DONDERO, cit., in M. DONDERO, E. GIORDANA, *Lo scatto umano*, cit., p. 75.

30 G. AGAMBEN, *Il Giorno del Giudizio*, Roma, Nottetempo, 2004, pp. 6-8.

31 Ivi, p. 8.

32 R. BARTHES, *La chambre claire*, cit., p. 17.

che questa si disperda del tutto nel nulla. La mancanza lancinante di una parte di noi (un cuore, una mente, una voce) è restituita sotto forma di immagine: il resto di un tempo fluido e vitale si trascrive come fosse un documento visivo. Si trasforma in una sorta di desiderio di inconfutabilità.³³

Nessun passatismo iconografico. Nessuna trappola di illusoria eternità. Mario Dondero esiste e fotografa costantemente al presente. Nei suoi sessant'anni di attività si può dire abbia incarnato l'antitesi di quello che Derrida definiva il *Mal d'archive*, il mal d'archivio: la nostalgia delle origini, di un luogo al quale si vorrebbe tornare. Un bisogno di proiettarsi e 'conservarsi' oltre il tempo, fronteggiando costantemente desiderio e pulsione di morte. Mario amava troppo gli esseri umani e gli incontri per cadere vittima del mal d'archivio. Il suo amore per la vita gli aveva fornito tutti gli anticorpi necessari a difendersi. È la stessa vitalità a guidare il gruppo di Altidona Belvedere negli allestimenti delle mostre e nei vari progetti, tra cui quello di rilevare la casa fermana del fotografo per farne un centro studi. È la stessa vitalità a rendere oggi l'archivio di Mario Dondero un luogo davvero *formidabile*.

33 A. GNOLI, *In assenza di testimoni*, cit., p. 28.

Tommaso Binga e la fotografia: tra documentazione e alterazione semantica di Benedetta Carpi De Resmini

Tommaso Binga, nome d'arte di Bianca Pucciarelli Menna, utilizza la fotografia in modo innovativo e sovversivo, giocando tra documentazione delle sue performance e mezzo per esplorare l'identità. La sua pratica artistica sfida le convenzioni linguistiche e visive, spesso impiegando il mezzo fotografico per sovvertire il significato tradizionale della scrittura e delle immagini. Come lei stessa dice in un'intervista a *Il Messaggero*:

Le donne hanno sempre avuto un ruolo importante, il problema, semmai, è che non è stato permesso loro di giocarlo liberamente e fino in fondo, godendo del sostegno della famiglia e con il pieno riconoscimento da parte del sistema. Una situazione totalmente impari rispetto agli uomini, che ha generato grande frustrazione, ma soprattutto sfiducia in loro stesse e una pericolosa inclinazione a credersi vittime anziché protagoniste dei cambiamenti.¹

Nelle opere di Binga la fotografia assume un ruolo essenziale e duplice. Se da un lato diventa un mezzo di documentazione, in cui ogni azione performativa viene salvata dall'oblio diventando memoria e compiendo quell'atto di "re-denzione"² dall'annullamento, dall'altro diventa strumento di lotta e di riaffermazione simbolica della propria identità. Attraverso il linguaggio e la fotografia Bianca cerca di intervenire nella realtà sociale degli anni Settanta.

La fotografia assume un valore contrassegnato da un recupero primario della corporeità e ricerca di identità. Entra in questo caso una critica al sistema di valori dominante dove la fotografia invece di esprimersi con un'oggettivazione della realtà, in cui viene amplificato il soggetto ritratto, diventa espressione e mezzo di liberazione, veicolando una critica decisa ai meccanismi di rappresentazione della società patriarcale, diventandone significante. La fotografia diventa linguaggio cambiando l'assunto stesso delle rappresentazioni, in cui il corpo rientra perfettamente nella dimensione voyeristica di oggetto. In

1 Tommaso Binga, *Binga, la poetessa che scelse il nome di un uomo: «L'importanza di chiamarsi Tomaso»*, in *Il Messaggero*, 22 giugno 2019, online. URL: <https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/tomaso_binga_dior_opere_poesie_bianca_pucciarelli_menna-4572474.html>.

2 Come veniva definito da John Berger nel suo saggio *Sul guardare*.

questo caso il meccanismo di oggettificazione è annullato dallo stesso utilizzo del corpo dell'artista come lettera. Nel 1974-1975 infatti Binga realizza la serie *Scrittura vivente* avvalendosi dell'aiuto dell'amica fotografa Verita Monselles. Binga incarna le stesse lettere dell'alfabeto italiano, facendo fotografare il suo corpo nudo. Se questo lavoro potrebbe essere interpretato come body art in realtà entra direttamente nell'ambito della comunicazione. L'artista rompe le barriere e, provocando discussioni nell'arte e nella società, entra direttamente nell'appropriazione simbolica dello spazio emotivo di dominio maschile: il linguaggio.

La fotografia si fa quindi portavoce di una dualità che è allo stesso tempo rifiuto e riappropriazione: mentre da un lato essa riprende l'uso del corpo come oggetto, dall'altro lo sovverte, trasformandolo in soggetto autonomo e attivo. È un mezzo per riscoprire e reimpostare la dimensione del corpo, che da corpo-oggetto diventa corpo-linguaggio. Questo ribaltamento di prospettiva è particolarmente significativo poiché contrasta con la tradizione visiva dominante in cui la donna è stata storicamente rappresentata come oggetto passivo del desiderio maschile. La fotografia, per Binga, non è solo un'immagine statica, ma un atto performativo in cui il corpo si riappropria di sé stesso, ridefinendo i confini tra soggetto e oggetto. Attraverso questo lavoro di sovversione, Binga non solo critica la fotografia tradizionale come strumento di oggettivazione, ma ne amplifica le potenzialità comunicative, elevandola a un vero e proprio "soggetto-linguaggio." La fotografia diventa, per lei, un territorio di sperimentazione, un campo in cui si può giocare con i segni e riappropriarsi della propria immagine.

In questo contesto, la critica di Binga al sistema di valori dominante non si esprime con un rifiuto esplicito, ma con un raffinato gioco linguistico e visivo, dove l'elemento corporeo si fa verbo. Il corpo diventa segno, codice e la fotografia diventa il linguaggio attraverso il quale si dà voce a una nuova identità che sfida i ruoli convenzionali e le rappresentazioni stereotipate. La sua pratica è quindi intrinsecamente linguistica e semiotica: Binga crea un alfabeto corporeo che si oppone alla narrazione patriarcale, proponendo un modo alternativo di "vedere" e "dire" il corpo femminile.

L'incontro con la fotografa argentina Verita Monselles si trasformò in un vero sodalizio artistico, infatti la stessa invitò Binga a posare per la terza e più stringata versione del suo dissacrante *Ecce Homo*, 1976. Questa opera è formata da 4 foto-pannelli in sequenza dove l'immagine di un sottile segno a forma di croce del primo pannello si materializza a poco a poco nelle successive foto, in un corpo di donna.



Fig. 1. Verita Monselles con Tomaso Binga allo Studio Monaco nel 1976.
Courtesy Archivio Tomaso Binga

Come ricorda Bianca in un'intervista

i nostri discorsi e le nostre scelte linguistiche erano diversi, ma un punto in comune emerse: anzitutto i nostri lavori muovevano dalla comune condizione di donna, dalla constatazione della nostra tradizionale emarginazione; inoltre, entrambe intendevamo capovolgere tale condizione, mutarne il segno dal negativo al positivo. Lo strumento impiegato? L'ironia e la metafora.³

Sotto questa ottica *Scrittura vivente*, 1974-1975 ha assunto diverse forme nel corso degli anni. La scelta di utilizzare sempre la stessa fotografia su supporti diversi nasce dalla volontà di moltiplicare il linguaggio che si unisce in alcune opere alla scrittura desemantizzata. Per anni le donne sono state spostate fuori dal reale, ma ritornando alla *scrittura vivente*, il mezzo fotografico ha dato la possibilità a Binga di essere fisicamente viva. In particolare ogni lettera dell'alfabeto è rappresentata dal corpo nudo dell'artista, esprimendo così un alfabeto corporeo che sfida le convenzioni linguistiche e culturali. L'unica let-

3 Raffaella Perna, *Il privilegio del nome maschile. Intervista a Tomaso Binga*, in *Operativa Magazine*, 2016, online, URL: <<https://operativamagazine.org/il-privilegio-del-nome-maschile/>>.

tera “vestita” è la H, poiché è muta e non può parlare. Questo dettaglio crea un’interessante riflessione simbolica sul silenzio e sulla marginalità della donna. Il corpo parla quando riesce ad esprimere il messaggio identitario, ossia nella sua nudità, mentre l’H, essendo una lettera che non ha un suono e non può parlare, è raffigurata vestita nel suo anonimo vestito nero, conferendole una qualità ambigua, in contrasto con la comunicazione del corpo che esprime in tutte le altre lettere.

L’utilizzo della fotografia come mezzo semantico ritorna spesso in molte performance di Tomaso Binga, come in *Vista Zero*, 1972, in cui rivela un uso della fotografia non solo come mezzo di documentazione, ma anche come estensione dell’azione performativa stessa.

La fotografia, infatti, assume un ruolo chiave, poiché cattura e fissa la presenza fisica dell’artista, rendendo permanente un atto effimero. Ma in questo contesto non è soltanto un mezzo di registrazione, ma diviene anche uno strumento di riflessione sul sé e sulla rappresentazione femminile. L’artista aveva posto una telecamera a circuito chiuso che la riprendeva mentre si copriva il capo di bende. L’immagine fotografica permette a Binga di ribadire e amplificare il significato della sua performance, trasmettendo il messaggio anche oltre lo spazio dell’azione dal vivo. Questa azione è una riflessione sull’espansione dei mezzi di riproduzione video e fotografia, che in quegli anni si stavano diffondendo sempre più. L’io viene percepito come oggetto, l’immagine virtuale replicata, sdoppiata, moltiplicata nei monitor perdendo la sua individualità. Binga durante l’azione chiude simbolicamente i suoi occhi che contestualmente moltiplica attraverso ritagli di giornale e quindi occhi finti che rappresentano il prodotto della nuova civiltà massmediatica.

In altre performance la riproduzione fotografica diventa il mezzo visuale per dare corpo alle sue poesie. Quindi, se la poesia diventa una miniaturizzazione in forma dissacrante e ironica delle distopie della società, la fotografia in questo caso diventa un “addensante di prospettive”, non mera visualizzazione oggettuale di versi.

In *Confessore elettronico*, 1989, Binga in vestito da prete prende alla berlina convinzioni di una società borghese e cattolica. Un prete donna si propone come macchina confessionale. La filastrocca, il cui ritornello corrisponde a un insistente bip bip, intende sottolineare la mentalità conforme e assolutamente stereotipata della confessione, lontana dal costume degli anni Novanta. Lo stesso meccanismo viene utilizzato per *La Dieta* e *Vorrei essere un vigile urbano*.

In *Vorrei essere un vigile urbano*, concepita nel 1989 ma presentata al pubblico solo nel 1994, l’artista si trasforma simbolicamente da “vigile urbano”, figura evidenziata in chiave denigratoria, a “vigile e urbana”, reinterpretandone il ruolo con un approccio ottimistico e ironico. La performance, intrisa di poesia e sarcasmo, è accompagnata da fotografie che enfatizzano il carattere

ironico dell'azione e del messaggio poetico, sottolineando la forza comunicativa del linguaggio visivo e performativo.

Ne *La Dieta*, 1994, le fotografie e la performance vanno di pari passo al componimento poetico che sottolinea la fatica e la frustrazione delle donne nel seguire diete che le condannano a

cercare di conformarsi agli standard di bellezza imposti dalla società.

In quella che può essere definita una società dominata dalle immagini, sia quella del passato che quella attuale, Tomaso Binga crea un raffinato sistema dialogico e provocatorio tra l'immagine fotografica e lo spettatore. La sua opera sfida le convenzioni tradizionali della percezione visiva, instaurando un rapporto interattivo che coinvolge attivamente chi osserva.

Come ci insegna Guy Debord lo spettacolo va inteso come un rapporto sociale tra gli individui mediato dalle immagini. In questo contesto, le immagini non sono semplici rappresentazioni passive della realtà ma strumenti che modellano le interazioni sociali e influenzano la percezione collettiva. Binga utilizza la fotografia non solo come mezzo espressivo, ma anche come veicolo per instaurare una comunicazione bidirezionale con il pubblico.

I segni e i simboli presenti nelle sue opere agiscono sullo spettatore in modo significativo. Se da un lato la cultura dell'immagine tende ad essere sincronica e a favorire una ricezione passiva – dove le informazioni visive vengono assimilate immediatamente senza una profonda elaborazione – dall'altro, Binga sovverte questo paradigma. Le sue opere intervengono sia in maniera attiva che passiva: invitano lo spettatore a una partecipazione consapevole, stimolando una riflessione critica e una decodifica personale dei messaggi trasmessi.

Accanto alle opere in cui la fotografia svolge un ruolo essenziale nondimeno intendo sottolineare l'importanza della documentazione fotografica, in cui le opere vivono in un'ininterrotta continuità con il presente, per performance come:

- *Nomenclatura e l'Ordine Alfabetico*, 1973-1974;
- *Parole da conservare/parole da distruggere*, 1974;
- *Io sono una carta*, 1976-1977;
- *Poesia Muta*, 1977;
- *Ti scrivo solo di domenica*, 1978.

L'opera evocata dalle rappresentazioni fotografiche non giunge mai a un capolinea definitivo, ma si rinnova continuamente, trovando nuova vita negli sguardi e nelle interpretazioni di chi la osserva. Siamo quindi invitati come ci

diceva John Berger a «collocare queste foto in modo che acquistino qualcosa della sorprendente compiutezza di ciò che era e di ciò che è». ⁴

Ogni spettatore, con il proprio bagaglio, aggiunge allo scatto un significato unico, contribuendo a mantenere così l'opera viva e in dialogo costante con il presente.

4 John Berger, *Sul guardare*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p.67.

Gli amici poeti di Giovanni Fontana

Fotografie a migliaia invadono cassette e stipi di uno studio dove da anni, invano, tento di trovare tempi e modi per far lavoro d'archivio. Cosa finora dimostratasi impossibile. Anche se non raramente mi capita di metterci mano.

Mi spingono a frequentare quelle carte scompagnate, un'esigenza pratica, una richiesta esterna, una curiosità improvvisa, ma anche un'occorrenza sentimentale. Rimaneggiare nel disordine, allora, corrisponde a rendere ogni volta più complicato il quadro entropico delle sagome e dei colori, tanto che il pur minimo riferimento, frutto di precedenti visitazioni, viene irreparabilmente cancellato all'istante complicando i futuri sforzi di memoria.

Rileggere il passato, di tanto in tanto, lanciando disordinatamente sguardi sulle figure del tempo, riaccende stagioni sopite e intreccia cronache incongrue. Ecco perché sfogliare immagini come il caso me le presenta è un gioco che mi piace. È come assistere ad un blog. Imprevedibile. Incoerente. Che nella sua confusione apre e chiude le porte della memoria. In un certo senso è un esercizio che giova all'autocoscienza. Favorisce la rappresentazione di sé stessi a sé stessi. Del resto è come guardarsi e riguardare gli altri negli specchi del tempo.

È un ritorno periodico ai ricordi, il mio, dove mi riconosco con buona approssimazione. E dove mi riallaccio a precedenti esercizi, a riletture fugaci, a osservazioni folgoranti. Rivelatrici di meccanismi percettivi che forse una raccolta organizzata e sistematica non potrebbe offrire. Si tratta di itinerari di andata e ritorno che lasciano intravedere nuove strade, anche quando sembra che si insista infruttuosamente su medesimi luoghi sensibili: volti e oggetti si mostrano reattivi sul tessuto della memoria, dove le sinapsi insistono vertiginosamente: aprono e riaprono le stesse porte, arricchendone le prospettive. Per dirla con Agostino di Ippona, «mi ricordo dunque di essermi ricordato». ¹ E il vortice del ricordare si fa presente estremamente dinamico. Il flusso delle immagini fonde in un unicum che dilata il presente, inglobando il futuro e proiettandosi in futura coscienza. Succede, proprio come Agostino scrive, «che la tensione presente fa passare il futuro nel passato: diminuisce il futuro, cresce il passato, finché, esaurito il futuro, tutto diventa passato». ²

Ogni volta che torno a rispecchiarmi in questo blog aleatorio riavvolgo il nastro del pubblico e del privato, soffermandomi su certezze e fantasmagorie,

1 Agostino d'Ippona, *Confessiones* (Le confessioni), Libro X, capitolo 13.

2 Ivi, capitolo 17.

su ricordi nitidi o su proiezioni, progetti e occasioni perdute da rintracciare, pensieri a riposo o ipotesi di anticipazioni.

Segui il filo degli affetti familiari: mia moglie Giovanna, i figli, i nipoti, le loro vite, le nostre: riaffiorano i volti di mia madre, mio padre, dei nonni, anche quelli che non ho conosciuto, tirati in seppia e logori sui bordi, con annotazioni in inchiostro stilografico sul retro, con dediche e date.

Ripercorri le tracce del lavoro poetico: le performance, i quadri scenici, i viaggi, le città visibili e invisibili.

Ritorni sugli incontri amicali. Quelli di gioventù. Sui loro effetti. Su corrispondenze e fratellanze. Su armonia e solidarietà. Convivialità. Affinità. Complicità. Su stima e rispetto. E tra i volti vedi risaltare quelli con i quali i legami sono stati più intensi. Volti indimenticabili quelli degli amici scomparsi, come Adriano Spatola, Giulia Niccolai, Corrado Costa, Maurizio Spatola, coinvolti nell'avventura di Geiger e del Mulino di Bazzano, Henri Chopin e Bernard Heidsieck, pilastri della ricerca verbo-sonora internazionale, Arrigo Lora Totino, compagno di impareggiabili avventure fono-acrobatiche, Cesare Zavattini, mentore della primissima ora, Franco Cavallo e Mario Lunetta, fulgidi interpreti della poesia della contraddizione, Stefano Docimo, amico fraterno, nonché «taverniere intermediale», Sarenco, ineffabile jongleur nella jungla del mercato dell'arte, Ennio Morricone, raro, speciale, generoso, John Giorno, mite e dilagante, Dick Higgins, illuminante, Eugenio Miccini, Ugo Carrega, Luciano Caruso, Stelio Maria Martini, Michele Perfetti, innovatori come pochi sulla scena verbo-visiva, Filiberto Menna, sempre lucidissimo, Giorgio Patrizi, intellettuale curioso e critico raffinato, Paolo Berardelli, sostenitore affabile e appassionato, Jan Swidzinsky, un filosofo della performance, Nanni Balestrini, riferimento insostituibile, Francesco Conz, sorprendente, Gianni Sassi, vulcanico, Michel Giroud, «le Coyote», dirompente, Ruedi Shill, Hans Clavin, Endre Szkarosi, che dall'Ungheria riconsiderava il panorama letterario italiano attraverso la lente dell'intermedialità, Matteo D'Ambrosio, divoratore di futurismo e futurismi, Philippe Castellin, che fu traduttore di Spatola in Francia, Joan Brossa, magico, Ignazio Apolloni, vero e proprio ponte sullo stretto verso le ricerca singlossica in terra di Sicilia, Ivano Burani, coraggioso editore di Baobab, con la schiera dei sonori Luigi Pasotelli, Giuliano Zosi, Luciana Arbizzani, Carla Bertola, Federica Manfredini e Milli Graffi, che volle la poesia sonora in un CD per Il Verri. Ma non ci sono foto di Patrizia Vicinelli, come non ci sono foto di Gianni Toti, più volte testimone delle mie vociferazioni, di Elio Pagliarani, di Edoardo Sanguineti o di Gianfranco Baruchello, sia pure più volte incontrati in rassegne, mostre e convegni. Come non ci sono foto di Vito Riviello, con il quale ho intonato canzoni e canzoni, anche grazie a Giorgio Weiss, infaticabile organizzatore di serate performative di cui, però, conservo una bella foto scattata durante la registrazione di una trasmissione per la RAI, Dipartimento Scuola Educazione, nel lontano 1988.

Padri e fratelli. Nel caleidoscopio temporale, i profili degli attuali compagni di strada sono numerosissimi. Spesso gli scatti sono dei selfie, altre volte si tratta di istantanee di fotografi occasionali, di amici tra amici, come Sylvie Ferré, Michèle Métail, Bernard François, Fabrice Gualdi, Makoto Kondoh, Evelyne Goupy, Marco Palladini, Valerie Damblé, Sergio Zuccaro, Zamek Wyobrazni; altre ancora si tratta di foto d'autore, come quelle di Piero Varroni, Dino Ignani, Eric Toccaceli, Fabrizio Garghetti, George Anderlub, Pietro Previti, Giacinto Spagnoletto, Antonio Poce. Comune denominatore: la mia faccia che si trasforma, con capelli, senza capelli, con barba, senza barba, con occhiali, senza occhiali.

Talvolta queste foto finiscono in rete per motivi diversi, con modalità scriteriate. Talaltra vanno a comporre spazi che ho voluto intitolare «Gli amici poeti». Solo lì (magia del digitale) assumono una parvenza d'ordine.³

Che dire, allora? Come giudicare questo garbuglio? È fuor di dubbio che la funzionalità sia al grado zero. Ma è pur vero che la sollecitazione visiva *random* abbia effetti insospettabili. Nel corpo e nella mente. Sul piano del senso. Sul piano emozionale. Come fosse distillatrice di linfe creative in quella che è la danza molteplice del tempo.

Nella girandola del disordine, allora, mi si stagliano nella mente ancora una volta le parole di Agostino: «L'animo attende, presta attenzione, ricorda: in modo che quello che attende, attraverso il suo sviluppo nel presente, passi poi nel ricordo. Chi potrebbe negare che il futuro non esiste ancora? Ma nell'animo vive l'attesa del futuro. Chi potrebbe negare che il passato non esiste più? Ma nell'animo vive la memoria del passato. E chi negherà che il tempo presente manca di estensione perché non è che un punto transeunte? Ma dura l'attenzione attraverso la quale il futuro tende al passato. Non si può avere dunque un futuro lungo – non esiste ancora –, ma il lungo futuro è la lunga attesa del futuro: non si può avere un passato lungo – non esiste più –, ma il lungo passato è il lungo ricordo del passato».⁴

3 Chi vuole potrà dare un'occhiata a questo link, URL: <<https://epigeneticpoetry.altervista.org/galleria-fotografica.html>>.

4 Agostino d'Ippona, cit., Libro XI, capitolo 27.

Una pratica vissuta di Ruggero Passeri

Ho iniziato a scattare fotografie a dieci anni, dopo avere avuto in regalo dai miei genitori una piccola e semplicissima Comet Bencini. Erano anni semplici, un po' primitivi come la mia macchina fotografica. Si pubblicavano ancora riviste di fotografia e da lì si potevano pazientemente imparare i principi tecnici e piccoli trucchi che noi dilettanti sperimentavamo con esitazione, attenti sempre a non sprecare la costosa pellicola avvolta in rullini di carta e che si esauriva nello spazio massimo di trentasei pose.

Non ho mai preso molto sul serio l'idea di fare della fotografia un mestiere. Me lo impediva l'essere venuto su da una famiglia piccolo borghese di impiegati, poco incline all'avventura e legata all'abitudine di uno stipendio garantito. Con gli anni ho continuato a percepire quella mia passione quasi come un vizio che avrebbe sottratto tempo agli obblighi familiari, e che assorbiva comunque denaro a bilanci mai molto brillanti. Insomma, per tutta la vita ho dovuto lottare contro i miei sensi di colpa per essermi accanito comunque a tentare di fermare una forma di bellezza attraverso le mie immagini. Nella migliore delle ipotesi, mi sono ritrovato ad essere considerato da chi avevo vicino un sognatore da lasciare a trastullarsi ogni tanto con le sue fotografie.

La mia attività un po' traballante di fotografo riprese negli anni novanta, incoraggiata dall'amicizia con Mirella Bentivoglio, una conoscenza ripresa inaspettatamente dopo i miei studi letterari conclusi vent'anni prima e una tesi sulla poesia visiva in cui mi ero avvalso del suo aiuto. In realtà, avevo ormai messo nel cassetto la laurea in lettere e il sogno di dedicarmi al giornalismo e alla scrittura, attività che poi, solo molto più tardi, ho capito essere troppo impegnativa per un individuo come me, assorbito dalla quotidiana routine e forse troppo pigro per trascorrere lunghe ore da dedicare ad un testo scritto.

Mirella apprezzava, forse persino con eccessivo entusiasmo, le mie fotografie, e un giorno si lasciò ritrarre da me in casa sua. Le occorreva una sua foto per un catalogo di una mostra, e inizialmente tentammo qualche scatto abbastanza banale sul balcone della sua casa. Io pensavo, mentre scattavo, a qualcosa che potesse connotarla in maniera assoluta. Non so neppure io come, a un certo punto le chiesi se avesse in casa delle uova: c'erano in frigo delle uova di quaglia, più piccole di quelle di gallina. Le prese e io le suggerii di metterne due davanti agli occhi, a mo' di lenti. Lei comprese il gioco e scattammo quel suo ritratto, che poi fu pubblicato molto spesso e che collegava bene Mirella al suo lavoro, spesso basato sull'immagine simbolica dell'uovo.

Ne nacque una specie di catena di sant'Antonio: Mirella Bentivoglio mi introdusse ad altri amici artisti, che io fotografai, e loro, a loro volta, ad altri personaggi della cultura. Cominciai a ritrarli spinto da una strana domanda, che sempre mi ero fatto, chiedendomi che volto avessero quegli uomini e quelle donne che esprimevano la cultura dei nostri tempi. Cercavo in loro uno sguardo, un gesto, che rivelasse il loro segreto. In realtà, col tempo, ho capito che non c'erano segreti da svelare: il nostro era un incontro, e quello che io registravo nella macchina fotografica era il rapporto umano che si instaurava tra due sconosciuti, e la vera bellezza che ne risultava, forse, era tutta lì, in quella sottile reazione chimica che nasce tra due esseri umani.

Fotografavo comunque a tempo perso. Il lavoro mi occupava molto, e la famiglia faceva il resto. Riuscii ad esporre al pubblico delle foto, con discreto successo. Cominciai a capire, man mano che andavo avanti, che non sarei mai stato fotografo di oggetti o di paesaggi. Il mondo attorno mi interessava solo quando era vissuto da esseri umani. In questo riconosco in me una tendenza alla narrazione, che forse deriva da una costante passione per il racconto scritto, come pure da una opposta difficoltà nell'affrontare un testo lirico. E poiché io possiedo una visione pessimistica del mondo, cerco di raccontarlo in prosa, a volte ricorrendo a un po' d'indispensabile ironia che permetta di attenuare in qualche modo il dolore esistenziale. È stato così che è nato il mio progetto "Kaputmundi" su Roma, una città scomposta, disordinata, assurda, in cui sulle inestimabili rovine di un impero si sono cinicamente sovrapposte presenze quotidiane che generano a volte sconcerto, a volte sorrisi. E parallelamente, è man mano cresciuta in me la volontà di rappresentare la vita umana nella sua a volte dolorosa, a volte leggera follia. Credo che mi abbiano ispirato alcune fotografe del passato, e in particolare, Lisette Model, Diane Arbus, Vivian Maier. Non so se riuscirò mai a produrre qualcosa di importante che possa accostarsi al loro talento, ma spero che in questo mondo così affollato di immagini del quotidiano, in cui comunichiamo tutto e nulla, possano rimanere alcuni spazi da esplorare.

Possiedo un archivio di decine di migliaia di foto. Sono in effetti poche se confrontate alla mole di archivi di personaggi come Gianni Berengo Gardin, Gary Winogrand, Henry Cartier Bresson. Ma il mio lavoro, pressoché tutto digitale, consente di sfoltire enormemente il numero delle immagini da salvare, se lo si paragona ai vecchi archivi analogici, in cui conservare un fotogramma implicava generalmente riporre l'intera sezione di pellicola di cui faceva parte.

Non ho progetti per il futuro, non ho pubblicato mai libri di fotografia, e non credo di farlo in futuro. Continuerò a fare finché potrò quello che so e posso fare, col rimpianto costante di non avere saputo fare di meglio. Il successo è una strana creazione, spesso frutto di circostanze casuali che si incrociano alla esistenza del talento. Ammesso che io possieda quel talento, non ho una grande opinione del comportamento del fato. Quindi, come si dice: staremo a vedere.

«Rossocorpolingua»

Trimestrale di letteratura, arte, poesia, innovazione tecnologica e fusione dei linguaggi

www.rossocorpolingua.it

Periodico dell'Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani
Centro Studi e Biblioteca sulla poesia contemporanea

Registrazione del Tribunale di Roma n. 17/2018 dell'8 febbraio 2018

Iscrizione al ROC n.31192

ISSN: 2611-8378

ANVUR area 10

Direzione e redazione del periodico
Viale degli Ammiragli, 114 – 00136 Roma

Direttore responsabile: Maria Concetta Petrollo Pagliarani

Redattore capo: Giuseppe Andrea Liberti

Redazione digitale: Maria Gabriella D'Amore, Mariagrazia Miano

Comitato di redazione: Aurora Conde Muñoz, Rossend Arqués Corominas, Andrea Cortellesa,
Giuseppe Andrea Liberti, Marianna Marrucci, Roberto Milana, Lia Pagliarani, Marco Menato,
Giorgio Patrizi, Gabriele Pedullà, Gianluca Rizzo, Leonardo Vilei

Collaboratori: Cecilia Bello Miniciacchi, Marco Berisso, Sandro Angelo De Thomasi,
Marcello Frizione, Marco Menato, Tommaso Ottonieri, Simone Volpato

Ideazione, realizzazione e aggiornamento del sito
a cura di M. Gabriella D'Amore e Mariagrazia Miano

SysAdmin: Nicolino Campopiano, Saverio Salatino

direzione.rossocorpolingua@gmail.com

editricezona.it
info@editricezona.it